CARTE ITALIANE

Journal of Italian Studies

VOL. 17

Department of Italian, UCLA

Carte Italiane

A Journal of Italian Studies

Volume 17 Fall 2001

Department of Italian
University of California, Los Angeles

Editorial Board

Editors-in-chief: Jacqualine Dyess, Alessio Filippi, Francesca Leardini

Cover design: Jacqualine Dyess, Alessio Filippi

The editorial board for this edition was comprised of graduate students from the Department of Italian, UCLA. Special thanks to Professor Eugenio Ragni for his help in reviewing a number of the articles and to all the professors of the department of Italian for their continued support.

Advisory Board

Luigi Ballerini, *Italian*, UCLA
Franco Betti, *Italian*, UCLA
Massimo Ciavolella, Chair, *Italian*, UCLA
Marga Cottino-Jones, *Italian*, UCLA
Tom Harrison, *Italian,* UCLA
Lucia Re, *Italian*, UCLA
Edward Tuttle, *Italian*, *Romance Linguistics*, UCLA

Carte Italiane, is edited by the graduate students of the Department of Italian at the University of California, Los Angeles under the auspices of the UCLA Department of Italian and is largely funded by the UCLA Graduate Students Association. Typescripts in English or Italian in all areas of Italian Studies must follow the guidelines of the MLA handbook and be submitted in duplicate and on a 3-1/2" diskette by
January 31, 2002 to:

Editor, *Carte Italiane*
UCLA Department of Italian
340 Royce Hall
405 Hilgard Ave.
Los Angeles, CA 90095-1535
e-mail: cartital@ucla.edu

Subscription rates are $10 for individuals and $8 for instiutions in US funds. Overseas subscribers please add $2 for shipping.

Copyright © 2001 by the Regents of the University of California. All rights reserved.

Contents

L'ideale della monarchia costituzionale in *Della tirannide*, in *Del principe e delle lettere* e ne *Il Misogallo*: per un ridimensionamento delle distanze tra le diverse "fasi" del pensiero politico alfieriano 1
Francesca Leardini

E donna son, contra le donne dico: il canzoniere di Isabella di Morra 17
Nunzio Rizzi

I notturni della *Gerusalemme Liberata*: tradizione e rilancio 31
Giuseppe Cavatorta

L'avventura scenica dell'*Orlando Furioso* 45
Antonella Valoroso

L'ideale della monarchia costituzionale in *Della tirannide*, in *Del principe e delle lettere* e ne *Il Misogallo*: per un ridimensionamento delle distanze tra le diverse "fasi" del pensiero politico alfieriano

Ispirato agli avvenimenti della Rivoluzione francese, *Il Misogallo* è importante per comprendere il pensiero politico alfieriano[1], in quanto esprime la condanna nei confronti dei fatti rivoluzionari e nei riguardi del popolo francese che li ha originati. Il titolo vuol essere, com'è noto, una contrapposizione diretta all'opuscolo *Voeux d'un gallophile* pubblicato nel 1785 da Anacharsis Cloots. *Il Misogallo* è visto da alcuni critici (ad esempio Masiello 257-73; Boni 63-85) come un'opera che contraddice il punto di vista politico enunciato dall'autore in alcune sue opere precedenti (in particolare in *Della tirannide* e in *Del principe e delle lettere*), mentre secondo altri non farebbe che confermare posizioni già presenti in quelle opere. A questo proposito, si veda quanto affermato dal Sapegno, che considera Alfieri un reazionario, un conservatore e tale sin dai suoi primi scritti, sicché non ci sarebbe affatto contraddizione tra le opere politiche giovanili e *Il Misogallo*. Secondo lo studioso

> tutti gli storici sono più o meno disposti a riconoscere il ripiegamento dell'Alfieri vecchio su posizioni di fatto reazionarie. E c'è chi lo attribuisce a una sorta d'involuzione senile, da spiegarsi con argomenti di mera psicologia. C'è chi insiste, e non a torto, sulla

> fondamentale coerenza delle sue dottrine; ma è costretto poi a sorvolare e a trattare come secondari e trascurabili gli sviluppi particolari di codesto suo atteggiamento. C'è infine chi tenta di rintracciare le linee e ricostruire le fasi di uno svolgimento continuo di idee; e finisce col perdersi in un groviglio inestricabile di contraddizioni. Sta di fatto che l'Alfieri del *Misogallo* e delle commedie si giustifica e si chiarisce pienamente solo a chi sia disposto a riconoscere il nocciolo reazionario presente, nonostante le apparenze, anche nell'Alfieri della prima maniera, quello delle operette politiche e delle tragedie libertarie. Già nel trattatello *Della tirannide*, che è l'esposizione più lucida e spedita del suo pensiero, e quella in cui il suo giovanile fervore sembra a prima vista meglio concordare con gli impulsi rivoluzionari dell'epoca, non è difficile scorgere la reale sostanza e la portata effettiva del suo ideale di libertà. Attraverso le ragioni e gli schemi dottrinali frettolosamente attinti alla pubblicistica contemporanea, si illumina la singolarità e l'astrattezza della rivolta alfieriana (32-3).

Per Sapegno, dunque, lo spirito rivoluzionario dell'Alfieri giovane è tale soltanto in apparenza, e le opere più tarde non fanno che rivelare con maggiore evidenza quelle posizioni conservatrici da sempre presenti nel suo pensiero. Continua Sapegno:

> Che il concetto alfieriano della libertà rimanga in ogni tempo coerente con se stesso, incapace sempre di riconoscersi in un tipo qualsivoglia di ordine sociale; che del suo antirivoluzionarismo degli ultimi anni non si debba cioè fargli colpa come di un rinnegamento e capovolgimento delle sue idee giovanili, è certo.

Alla fine Alfieri non rinnegherebbe le precedenti convinzioni politiche, ma uscirebbe soltanto più allo scoperto, mostrando punti di vista che sembravano non appartenergli in precedenza: in realtà si tratta di "una difesa più aperta, più frequente del privilegio di casta, del diritto di proprietà, delle leggi e dell'ordine costituito" (41), e odio contro i sovvertitori di quest'ordine.

Nell'opera *Del principe e delle lettere* Alfieri definisce cosa egli intenda con il termine di "principe": esso è "colui che può ciò che vuole, e vuole ciò che più gli piace; né del suo operare rende ragione a persona, né v'è chi dal suo volere il diparta, né chi al suo potere e volere vaglia ad opporsi" (112-3). In *Della tirannide*, prima ancora di rimandare alla definizione di "principe" proposta nel *Del principe e delle lettere*, Alfieri sottolinea la discrepanza esistente tra i nomi e le cose, dovuta al fatto che i nomi sono immutabili nel tempo, mentre le cose cambiano nel tempo e nello spazio. Per questo a volte i nomi possono diventare mera apparenza, celando una realtà che ad essi non corrisponde. I tempi moderni si avvalgono proprio di questa "confusione dei nomi e delle idee" per camuffare la realtà della tirannide: essendo il nome di "tiranno" spregevole,

> ai tempi nostri, i principi stessi che la tirannide esercitano gravemente pure si offendono di essere nominati tiranni (...). E tanta è la cecità del moderno ignorantissimo volgo, con tanta facilità si lascia egli ingannare dai semplici nomi, che sotto altro titolo si va godendo i tiranni, e compiange gli antichi popoli che a sopportare gli aveano.

E i popoli moderni chiamano, infatti, i tiranni con il nome di re o principe. Ma mentre i veri tiranni sono coloro che "hanno (...) una facoltà illimitata di nuocere", l'appellativo di re o principe "si dovrebbe dare a quei pochi che, frenati dalle leggi e assolutamente minori di esse, altro non sono in una data società che i primi e legittimi e soli esecutori imparziali delle già stabilite leggi" (8-9). Alfieri attua così una distinzione, quella tra tiranno e re, che mi pare essenziale per mitigare, come si vedrà anche in seguito, l'eventuale contraddizione tra le presunte opposte fasi del suo pensiero politico.

Com'è noto, *Il Misogallo* è un'opera mista di prosa e di versi. I componimenti e le prose che la compongono, relativi ai fatti

della Rivoluzione francese, vengono aggregati in un'opera unitaria solo dopo il 1795, anno della trascrizione del primo esemplare ordinato dell'opera (A), di cui si parla per la prima volta nella *Vita* a proposito di un *Rendimento di conti* relativo al 1795. Già dal 1789 Alfieri aveva però incominciato a comporre i testi che sarebbero confluiti ne *Il Misogallo*, anche se, come afferma Mazzotta ("Introduzione" a Alfieri, *Il Misogallo* xlviii-xlix), prima di quell'anno non aveva ancora definito neanche il titolo dell'opera. Al momento della fuga da Parigi nel 1792 i testi erano circa una dozzina; in seguito altri se ne aggiunsero, andando a formare, nel 1795, l'esemplare A, in cui l'autore seguiva per la prima volta i due criteri organizzativi della successione cronologica e dell'alternanza dei generi. Al 1796 risale un altro autografo (B) a cui Alfieri lavorò per due anni, nel corso dei quali l'opera raggiunse la forma definitiva (1798) descritta nell'indice in versi posto alla fine de *Il Misogallo*. Alfieri fece eseguire numerose copie manoscritte del libello (nel 1799 erano già pronti dieci esemplari) con l'intento di preservare la propria opera dal pericolo delle truppe francesi dilaganti in Toscana. Un altro scopo che pare aver guidato la decisione alfieriana di fare delle copie de *Il Misogallo* fu il desiderio di far circolare la sua opera in reazione alla pubblicazione, avvenuta contro la sua volontà, delle quattro opere giovanili *Rime, L'Etruria vendicata, Del principe e delle lettere, Della tirannide* (cfr. Alfieri, *Vita scritta da esso* 282-3). Alfieri disconobbe quelle opere che, avendo egli lasciato a Parigi in occasione della sua fuga dalla città nel 1792, gli erano state rubate e stavano per essere pubblicate, anni dopo, senza la sua approvazione e il suo controllo. Mi pare importante considerare, a questo punto e in funzione di un ridimensionamento di quella discrepanza che spesso si suole vedere tra le opere giovanili e le ultime posizioni politiche dell'Alfieri de *Il Misogallo*, quanto Alfieri ha affermato nella

Vita, a proposito della pubblicazione clandestina delle sue opere giovanili. Alfieri non disconosce quanto espresso in quelle opere giovanili, ma è preoccupato per la loro ricezione presso i contemporanei, che potrebbero fraintenderlo in tempi storici e politici molto mutati rispetto a quando le aveva scritte. Inoltre, è intimorito dalla sua mancanza di controllo su testi pubblicati senza la sua approvazione (e ben è nota la cura quasi maniacale con cui Alfieri tornava in continuazione sui propri testi, rivedendoli senza posa persino in sede di stampa) e forse addirittura adulterati da cambiamenti arbitrari ad opera di altri. Scrive dunque Alfieri nella *Vita*:

> Fin dall'anno '93 in Firenze, quando vidi assolutamente perduti i miei libri, feci pubblicare un avviso in tutte le Gazzette d'Italia, ove diceva essermi stati presi, confiscati, e venduti i miei libri, e carte, onde io dichiarava già fin d'allora non riconoscer per mia nessun'altra opera, fuorché le tali e tali pubblicate da me. Le altre, o alterate, o supposte, e certamente sempre surrepitemi, non le ammetteva. Ora nel '99 udendo questo manifesto del Molini, il quale prometteva per l'800 venturo la ristampa delle suddette opere, il mezzo più efficace di purgarmi agli occhi dei buoni e stimabili, sarebbe stato di fare un contromanifesto, e confessare i libri miei, dire il modo con cui m'erano stati furati, e pubblicare per discolpa totale del mio sentire e pensare, il *Misogallo*, che certo è più che atto e bastante a ciò (282-3).

Alfieri, però, non pubblicò mai *Il Misogallo*, il cui intento sarebbe stato di esentarlo

> una volta per sempre dall'infame ceto degli schiavi presenti, che non potendo imbiancare sé stessi, si compiacciono di sporcare gli altri, fingendo di rederli e di annoverarli tra i loro; ed io per aver parlato di libertà sono un di quelli, ch'essi si associano volentieri, ma me ne dissocierà ampiamente poi il *Misogallo*, agli occhi anche dei maligni e degli stupidi, che son i soli, che mi posson confondere con codestoro; ma disgraziatamente, queste due categorie sono i due terzi e mezzo del mondo (282-3).

Dunque la funzione de *Il Misogallo* sarebbe stata di rendere evidente la presa di posizione politica del suo autore nei confronti della Rivoluzione francese, posizione forse non altrettanto palese negli scritti giovanili, che avrebbero invece potuto anche essere travisati, più o meno intenzionalmente, impugnati a difesa dei recenti eventi rivoluzionari e piegati a significare e diffondere una concezione politica di fatto estranea al loro autore (ovvero quella di una qualsivoglia approvazione dei fatti francesi da parte di Alfieri, sulla base della trattazione, affrontata in quelle opere, dei concetti di tirannide e di libertà). Dunque *Il Misogallo* è considerato da Alfieri un'opera in grado di parlare più esplicitamente dei punti di vista del suo autore di quanto non potrebbero forse fare le sue opere giovanili, esposte anche al rischio di essere state manipolate prima della pubblicazione.

Pur non rinnegando quanto aveva espresso in quelle opere precedenti, Alfieri non ne riteneva affatto opportuna la pubblicazione, alla luce dei più recenti avvenimenti politici europei. A questo proposito, è interessante fare riferimento anche alla nota lettera di Alfieri all'amico Caluso del 1802, in cui l'autore esprime il suo disappunto per quella pubblicazione e ne spiega in parte le ragioni. Alcuni critici hanno considerato quella lettera un'evidente palinodia di Alfieri nei confronti delle sue posizioni politiche giovanili. Si veda, per esempio, quanto ne scrive V. Masiello, per il quale la lettera sarebbe un'"angosciata palinodia", una "drammatica *excusatio*" e

> riconoscimento, dunque, in astratto e in contrappunto assiduo di riserve prudenziali e di cautele, della validità dei principi un tempo professati, e più per la base di onestà, di buona fede e di sincerità sentimentale da cui nascevano, che per la loro intrinseca, oggettiva consistenza, intorno alla quale ora pare legittimo il dubbio (...); ma ripudio e sconfessione della loro utilità, esplicita condanna della loro

> legittimità; denunzia aperta della loro pericolosità sociale (...): che è come dire, loro effettivo svuotamento e denegamento (271).

Scrive, invece, Sapegno:

> Mentre [Alfieri] ammette, nella famosa lettera al Caluso del 1802, che la pubblicazione delle operette politiche giovanili sia stato un errore e si sia risolta in un danno assai maggiore dell'utile, si guarda bene per altro dal rinnegarne il "raziocinio" che seguita a parergli "vero e fondato" e per nulla in contrasto con i suoi intendimenti attuali, e dichiara che, "interrogato su tali punti, tornerebbe sempre a dire lo stesso, ovvero tacerebbe" (43).

La posizione di Alfieri può apparire ambigua, soprattutto quando afferma che il contenuto di quei libri giovanili

> è approvabile in quanto che l'ho scritto ex corde, e col senso intimo che fosse così ai miei occhi; *ma questo non prova che fosse così per se stesso*" (*Lettere edite e inedite di Vittorio Alfieri* 402-3).[2]

Ciò è, però, spiegabile con la volontà da parte dell'autore di differenziare il suo punto di vista personale da quella che lui ritiene l'essenza delle cose in sé, comunque imperscrutabile. Dunque, difesa delle proprie posizioni, con le quali si dichiara ancora d'accordo, ma timore che esse, mutati i tempi a causa della Rivoluzione francese, possano essere fraintese. Per questo la pubblicazioni di quegli scritti non è approvata da Alfieri, non certo per il loro contenuto, nel quale ancora crede, pur lasciando aperta l'eventualità che le sue convinzioni, da un presunto punto di vista oggettivo, possano forse essere errate in se stesse.

Alfieri torna ripetutamente a sottolineare la sua condivisione attuale di quanto è negli scritti giovanili:

> Il raziocinio di codesti libri mi pare incatenato e dedotto, e quanto più v'ho pensato dopo, tanto più mi è sembrato verace, e fondato; e interrogato su tali punti tornerei sempre a dire lo stesso, o tacerei.

Ed ancora:

> In due parole, io approvo di bel nuovo solennemente tutto quanto quasi è in quei libri; ma condanno senza misericordia *chi li ha fatti*, ed i libri medesimi, perché non c'era bisogno che ci fossero, e il danno può essere maggiore assai dell'utile (*Lettere edite e inedite* 402-3).

In questo caso, mi pare che l'espressione "chi li ha fatti" non debba essere riferita all'autore dei libri, ma piuttosto a chi li ha *stampati*, cioè li ha resi "libri". Infatti qui Alfieri riprende esattamente le parole che poche righe prima ha usato a riguardo, appunto, dello stampatore:

> Ma per tutto questo, si doveva egli *fare*, né stampare, né pubblicare mai cotali scritti? Io primo dico di no; e biasimo *chi l'ha fatto*" (*Lettere edite e inedite* 402-3).

E si noti la sequenza sinonimica in cui sono sistemati i verbi "fare, stampare e pubblicare", per cui mi pare da escludere che "fare" possa qui riferirsi all'atto dello "scrivere" di Alfieri, al suo aver "creato" quei testi, e che sia bensì usato come verbo più generico, rispetto agli altri due sinonimi, ad indicare pur sempre l'operazione dello stampare e del pubblicare. Senza considerare che, appena una riga sopra, Alfieri ha affermato di approvare "solennemente tutto quanto quasi è in quei libri", facendo seguire a questa sua affermazione l'avversativa "ma condanno senza misericordia *chi li ha fatti*, ed i libri medesimi": e dunque pare evidente che una cosa è l'aver *scritto* quei libri, l'averli *creati*, qual è l'opera di uno scrittore; altra cosa è l'averli *fatti*, ovvero *stampati*, *pubblicati*. Dunque per "libri" sarà qui da intendere non l'opera come frutto di lavoro intellettuale, bensì il libro a stampa, nella sua fisicità, il libro "fatto" ovvero pubblicato. La condanna non è per chi ha scritto i libri né per il loro contenuto, ma per chi li ha stampati.

Tale interpretazione delle parole di Alfieri al Caruso, permetterebbe di ridimensionare in parte quelle contraddizioni spesso rilevate, come si è già detto, tra le opere giovanili da una parte e *Il Misogallo*, le commedie e le *Satire* dall'altra.

Alfieri non fece circolare *Il Misogallo* come aveva pensato inizialmente, né lo pubblicò essendo ancora in vita. Diffuse soltanto un estratto di esso, con il nome di *Contravveleno Poetico per la Pestilenza Corrente* e prestò a volte copie manoscritte dell'intera opera ad amici fidati.

Il Misogallo non è un'opera teorica come i due trattati giovanili *Della tirannide* e *Del principe e delle lettere*, si possono però rilevare tra queste opere, delle forti somiglianze tematiche e di posizione politica. Anche ne *Il Misogallo*, così come nelle opere giovanili e in tutte le altre opere alfieriane, resta di fondamentale importanza il tema della libertà. Nell'"Avviso al lettore" posto ad apertura de *Il Misogallo*, subito dopo il *Rame* allegorico, Alfieri espone la materia dell'opera, riassumibile, come l'autore afferma, in due "sentenzie sole": "Che libertà è virtude;/ E, che i Galli esser liberi son fole" (197). Il tema principale di questo "Mescuglio garrulo" è dunque, ancora una volta, la libertà, stato virtuoso che i francesi non possiedono. In questo caso, il tema della libertà è trattato in relazione alla Francia ed alla "tirannide" che in quel paese si sta manifestando. Inoltre, politicamente, la libertà si realizza secondo Alfieri attraverso la forma di governo della monarchia costituzionale e questo viene espresso già a partire dalle sue opere giovanili. Come ho già ricordato, per Alfieri i veri tiranni sono coloro che "hanno (...) una facoltà illimitata di nuocere", mentre l'appellativo di re o principe "si dovrebbe dare a quei pochi che, frenati dalle leggi e assolutamente minori di esse, altro non sono in una data società che i primi e legittimi e

soli esecutori imparziali delle già stabilite leggi" (*Della tirannide...* 8-9).

Nella Prosa II de *Il Misogallo*, nella quale Alfieri esprime la "Ragion dell'opera", l'autore afferma di aver egli stesso nutrito inizialmente delle simpatie per la Rivoluzione, sperando che l'autorità del re, fino ad allora assoluta, potesse finalmente essere limitata da leggi giuste, frutto di accordo tra i tre stati sociali e la monarchia. Afferma dunque Alfieri: "io stesso stoltamente m'indussi a sperare un buon esito di sì fatto tumulto. Io, mal avveduto, credei, che un Re a cui sfuggiva di mano un'autorità illimitata, avrebbe potuto poi, rivestito di un'autorità più legittima e misurata, con utile di tutti esercitarla" (222).

Ne *Il Misogallo*, Luigi XVI è descritto positivamente e visto come una vittima della Rivoluzione, la quale, assumendo toni sempre più anarchici, aveva impedito una soluzione politica di accordo tra il trono e i tre stati. Si veda quanto asserisce lo stesso re, nella prosa III de *Il Misogallo*, in cui Alfieri immagina le ultime parole pronunciate da Luigi XVII prima di morire: "In me tuttavia quel Principe stesso io sento, e quel sono, che di sua spontanea libertà liberissima; signore di voi tutti assoluto; da niun'altra forza costretto, se non dall'amor del ben pubblico; gli Stati Generali di questo mio regno intimava. Ed a tal fine intimavali, perché le tre diverse classi del Popolo, con giusto equilibrio perpetuo, i loro diritti e quelli del trono ad un tempo, con un nuovo ripartimento rettificati, consolidassero. Indistruggibile reciprocità di diritti; unica base perenne, e sola cagione della verace libertà di ciascuno, come della massima sicurezza e prosperità dello Stato" (285-6).

Un'altra occasione in cui l'Alfieri de *Il Misogallo* esprime la sua simpatia per la forma della monarchia costituzionale è l'Epigramma XXVI. In questo componimento i tedeschi, gli italiani e gli spagnoli vengono contrapposti agli inglesi: l'autore afferma che è naturale che i tedeschi, gli italiani e gli spagnoli,

"gente cui batte regia onnipotenza", essendo loro stessi schiavi, condividano le imprese della Rivoluzione. Strana risulta invece l'approvazione proveniente dal popolo inglese, "al cui Re/ Vere leggi incatenano le mani". Nella nota all'Epigramma, si dice che gli inglesi hanno goduto, infatti, della "libertà vera", da identificarsi dunque con quella condizione politica in cui "vere leggi incatenano le mani" al re. Alfieri prosegue affermando che una recente corruzione, dovuta alla politica coloniale ed alle ricchezze derivanti dal commercio, sta allontanando anche gli inglesi dall'essere degni di vera libertà, pur goduta e meritata in passato.

C. Mazzotta, in un suo articolo sull'interpretazione del *Rame* allegorico posto ad apertura de *Il Misogallo*, ritiene che il leone posto al centro della rappresentazione, possa simboleggiare proprio l'Inghilterra, verso la quale Alfieri nutriva simpatia ("L'Europa imbestialita" 503-14). Dopo aver proposto per il leone varie interpretazioni possibili[3], Mazzotta ritiene che per riuscire a scegliere tra le varie interpretazioni proposte,

> occorra seguire il filo del rapporto di assoluta polarità che s'instaura nel *Rame* fra leone e conigli: se i conigli, come mi è sembrato di poter sostenere, rappresentatno le nazioni europee piegatesi ai francesi, è estremamente probabile che, ispirato dallo stemma nazionale inglese, il leone alluda all'Inghilterra. Tutti gli elementi della descrizione allegorica le si adattano a perfezione, considerando che negli ultimi anni del secolo, mentre il *Misogallo* si cristallizza nel suo assetto definitivo, l'Inghilterra, pur costretta a non intervenire sul continente per il mancato appoggio delle altre potenze, continua a battersi sui mari, difende con coraggio la propria sovranità e i propri princìpi e, ferma nella sua inveterata francofobia, rappresenta agli occhi del poeta l'ultimo valido baluardo opposto all'espansione militare e ideologica rivoluzionaria (509).

Oltre ai passi già citati, ne *Il Misogallo* si trovano altri riferimenti alla forma di governo della monarchia costituzionale, vista nell'opera come la forma migliore di governo. Per esempio

si veda il Sonetto III: "O Dea, tu figlia di valor, che aggiungi/ Duo gran contrarj, Indipendenza e Leggi" (238). Alfieri si appella qui alla "Dea" Libertà, in grado di congiungere l'indipendenza con le leggi, due elementi in apparenza inconciliabili. Dunque il governo monarchico costituzionale viene direttamente ispirato dall'ideale della libertà; è una forma libera di governo per costituzione, in quanto creata dalla stessa "Dea Libertà".

Il parlare in termini positivi dell'Inghilterra[4] s'identifica con l'elogiarne la forma di governo, che è ciò che valorizza quella nazione e la distingue dalle altre europee, rendendola veramente libera[5]. Si veda ad esempio il Sonetto XVIII: "Di libertà maestri i Galli? Insegni/ Pria servaggio il Britanno; insegni pria/ Umiltade l'Ispano (...)" (*Il Misogallo* 264): dunque il popolo inglese è il popolo libero per antonomasia, parlare degli inglesi significa parlare della libertà.

Anche il Sonetto XLI fa riferimento alla libertà degli inglesi: "Libera innanzi, e libera più poscia/ Era, e tuttora ell'è, l'anglica gente:/ Gallia, all'incontro, che in mertata angoscia/ Soggiacque a un solo Re dianzi servente,/ Or sotto ai mille esanime s'accoscia" (*Il Misogallo* 405).

L'idea della monarchia costituzionale come forma di governo auspicabile, secondo alcuni critici, si affermerebbe in Alfieri in occasione della Rivoluzione o negli anni subito precedenti ad essa. E' quanto ritiene, per esempio, il Boni (74 e segg.), secondo il quale la Rivoluzione, pur non avendo creato dal nulla quell'ideale politico in Alfieri, ha però portato in effetto alcuni atteggiamenti già "in nuce" nello scrittore. Ed è il costituzionalismo della "prima Rivoluzione" a prospettare ad Alfieri la possibilità di una tale soluzione di incontro tra la monarchia e le leggi, tra l'autorità e la libertà. Quel suo costituzionalismo apparirebbe per la prima volta, secondo il

Boni, nella favoletta *Le mosche e le api*, essendo poi anche esaltato nell'*Ode a Parigi sbastigliata* e approvato nella *Vita*.

Mi pare però che non vi sia in realtà un grande divario tra gli ideali politici manifestati da Alfieri in *Del principe e delle lettere* e in *Della tirannide*, da un lato, e quelli manifestati successivamente ne *Il Misogallo* così come anche ne *Le mosche e le api*, nell'*Ode a Parigi sbastigliata* o nella *Vita*, dall'altro. Ritengo che nelle due opere meno recenti Alfieri abbia semplicemente posto l'accento su concetti che lo interessavano maggiormente in quel periodo, ovvero quello di tirannide o quello del rapporto che deve intercorrere tra il principe ed i letterati. Ciò non toglie che già da allora per Alfieri fosse valido e auspicabile un governo monarchico-costituzionale, proprio come lo sarà ne *Il Misogallo*.

Francesca Leardini
University of California, Los Angeles

NOTE

[1] Per questo studio ho fatto riferimento all'edizione de *Il Misogallo* contenuta in: V. Alfieri, *Scritti politici e morali*. Vol. 3. A cura di C. Mazzotta. Asti: Casa d'Alfieri, 1984.

[2] In particolare, si cita dalla lettera "All'abate di Caluso" (in questa e nelle seguenti citazioni, i corsivi sono miei).

[3] Il leone potrebbe rappresentare, secondo Mazzotta, sia l'Alfieri stesso, oppure il futuro popolo italiano, destinato a risorgere sotto lo sprone della poesia alfieriana; un'altra interpretazione potrebbe essere quella che vede rappresentato nel leone il simbolo del "misogallismo francofobico".

[4] In genere l'Alfieri parla sempre positivamente dell'Inghilterra, anche se, come si è visto, a volte anche gli inglesi sono esposti alle critiche: si veda per esempio l'*Epigramma XXVI* e la nota relativa, in cui è detto che gli inglesi si sono lasciati corrompere dallo spirito del commercio e dalla richezza da quello derivata. Altrove si afferma che gli inglesi si sono comportati a loro volta "da schiavi" in America, combattendo contro le colonie che volevano l'indipendenza dalla madre patria. Ciò non intacca, comunque, l'opinione positiva che Alfieri ha della monarchia costituzionale, da lui considerata la forma migliore di governo. Gli inglesi sono criticati quando non paiono più esserne degni.

[5] Si veda quanto appena affermato circa il Sonetto III, in cui è la stessa "Dea Libertà" che mette insieme l'indipendenza e le leggi e che crea dunque la forma di governo in cui la libertà di un popolo coesiste con le leggi.

BIBLIOGRAFIA

Abbadessa, Silvio. "Misogallismo ed espressionismo linguistico dell'Alfieri", *Studi e problemi di critica testuale* 13 (1976): 77-116.

Alfieri, Vittorio. *Della tirannide. Del principe e delle lettere. Panegirico di Plinio a Traiano. La virtù sconosciuta.* A cura di A. Donati. Bari: Laterza, 1927.

___. *Lettere edite e inedite di Vittorio Alfieri.* A cura di G. Mazzatinti. Roma: L. Roux E C., 1890.

___. *Scritti politici e morali. Esquisse du jugement universel. Lettres à un Sansguignon. Satire. Il Misogallo.* Vol. 3. A cura di C. Mazzotta. Asti: Casa d'Alfieri, 1984.

___. *Scritti politici e morali. L'Etruria vendicata. L'America libera. Parigi sbastigliato. Le mosche e le api.* Vol. 2. A cura di P. Cazzani. Asti: Casa d'Alfieri, 1966.

___. *Vita scritta da esso.* A cura di L. Fassò. Firenze: Sansoni, 1923.

Boni, Massimiliano. *L'Alfieri e la Rivoluzione francese con altri scritti alfieriani.* Bologna: Ed.I.M., 1974.

Branca, Vittore. *Alfieri e la ricerca dello stile.* Firenze: Le Monnier, 1948

Fubini, Mario. *Ritratto dell'Alfieri e altri studi alfieriani.* Firenze: La Nuova Italia, 1951.

Jannaco, Carmine. *Studi alfieriani vecchi e nuovi.* Firenze: Olschki, 1974.

Lindon, John. *L'Inghilterra di Vittorio Alfieri e altri studi alfieriani.* Modena: Mucchi, 1995.

Masiello, Vitilio. "Ragioni e senso di un libello controrivoluzionario: *Il Misogallo.*" *Vittorio Alfieri e la cultura piemontese fra illumunismo e rivoluzione. Atti del Convegno internazionale di studi in memoria di Carlo Palmisano, San Salvattore Monferrato, 22-24 settembre 1983.* A cura di G. Ioli. Torino: Bona, 1985. 257-73.

Masini, Pier Carlo. *Alfieri.* Pisa: Biblioteca Serantini, 1997.

Mazzotta, Clemente. "L'Europa imbestialita: Il *Rame* misogallico." *Vittorio Alfieri e la cultura piemontese fra illuminismo e rivoluzione. Atti del Convegno internazionale di studi in memoria di Carlo Palmisano, San Salvattore Monferrato, 22-24 settembre 1983.* A cura di G. Ioli. Torino: Bona, 1985.

Russo, Luigi. *Ritratti e disegni storici. Dall'Alfieri al Leopardi.* Vol. 1. Bari, Laterza, 1946.

Santato, Guido. *Alfieri e Voltaire. Dall'imitazione alla contestazione.* Firenze: Olschki, 1988.

___. *Lo stile e l'idea. Elaborazione dei trattati alfieriani.* Milano: Franco Angeli, 1994.

Sapegno, Natalino. *Ritratto di Manzoni e altri saggi.* Bari: Laterza, 1961.

E donna son, contra le donne dico: il canzoniere di Isabella di Morra

Numerosi studi sulla lirica del Rinascimento hanno proposto una radicale rilettura del petrarchismo "al femminile": al contrario della critica più datata, che tradizionalmente liquida la voce lirica femminile come un esercizio di stile minore intorno ad un canone congeniale alla sua natura "sentimentale", quella più recente individua velate strategie sottostanti alla superficiale imitazione del canzoniere–modello petrarchesco, le quali sottintendono un tentativo di riscrittura, non solo nel caso delle antipetrarchiste, ma anche in quello di autrici tradizionalmente considerate fedeli seguaci di Petrarca. Studiando le *Rime* di Gaspara Stampa, Fiora Bassanese ha preso occasione per descrivere il canone petrarchista come una costrizione imposta alla donna-poeta rinascimentale, che aderisce a un canone maschile in mancanza di un modello femminile alternativo: considerata la critica maschile intorno alla Stampa (non ultima, quella crociana), Bassanese conclude che una donna- poeta, alla luce di tale critica, è inevitabilmente considerata inferiore al suo modello, oppure, imitandolo eccessivamente, non trova un suo spazio e deve esprimersi con una voce che non è la sua (47-48). Ann Rosalind Jones suggerisce inoltre l'inconciliabilità fra petrarchismo e autore-donna: la donna-poeta mette in discussione un canone stabilito da un autore e largamente praticato da autori uomini, sovvertendo l'ordine su cui la poesia d'amore si fonda, un ordine in cui la donna è oggetto piuttosto che soggetto d'amore (136).

Il minuscolo canzoniere di Isabella di Morra (comprendente dieci sonetti e tre canzoni) aggiunge un importante contributo a questa discussione: il vissuto marginale della poetessa lucana influenza la natura particolare della sua poesia, che eredita dal petrarchismo solo l' aspetto superficiale, pur conservando profondi legami con il canzoniere-modello: tuttavia la sua opera, nonostante l'impronta petrarchista, è un prodotto così "altro" rispetto anche alla lirica femminile circostante, da essere debitrice della petrosità di Dante piuttosto che dell'armonia del Petrarca, o da assumere addirittura alcuni connotati che saranno propri del barocco e del romanticismo.

Mi propongo qui di evidenziare la posizione ambivalente della poesia di Isabella di Morra nei confronti del subtesto petrarchesco per sottolineare, poi, il suo carattere antagonista non solo nei confronti del petrarchismo, ma anche del petrarchismo "al femminile": mi riferirò, a questo scopo, soprattutto alla figura di *Fortuna, che* nel canzoniere morriano costituisce a mio giudizio la prova più evidente del tentativo di una voce poetica eccentrica ed isolata tanto da trovare un proprio spazio.

Per ripercorrere l'itinerario poetico di Isabella di Morra occorre accennare brevemente alle componenti ambientali e storiche del tempo in cui la poetessa visse, visto che il mondo esterno si riflette realisticamente nei versi del suo canzoniere come in un'autentica autobiografia in versi. La poesia della di Morra, infatti, impiega senza esitazioni l'io lirico e autobiografico petrarchesco, infrangendo in maniera sistematica i confini tra lirica e autobiografia: Paola Malpezzi Price parla della vita di Isabella di Morra come di un pre-testo della sua poesia (147) in cui affiorano le invettive contro Carlo V, responsabile della sua separazione dal padre (esiliato alla corte di Francia), l'elogio di Francesco I, l'*alto re* nel quale viene riposta la speranza di sottrarsi al suo triste destino, il tema dell'abbandono e dell'attesa del padre lontano, lo squallore del luogo in cui fu costretta a trascorrere la sua breve vita (Favale, in Basilicata) e l'incomprensione della *gente irrazional, priva d'ingegno* insensibile al suo spirito artistico. Fu appunto in

questa atmosfera opprimente che la di Morra trovò, giovanissima, la morte, massacrata dai fratelli dopo la scoperta della sua corrispondenza epistolare con Diego Sandoval di Castro, gentiluomo e poeta spagnolo.

In tutti e tredici i componimenti del suo canzoniere, la di Morra si propone in prima persona, sicchè, nonostante l'esiguità della raccolta, si intravedono, oltre a quello autobiografico, precisi temi che lo conducono in atmosfera petrarchesca: individualismo, onnipresenza ed esibizionismo dell'io lirico, desiderio di fama, oltre ad aspetti settorialmente stilistici che avvicinano la di Morra a Petrarca e ai petrarchisti. Fra i tratti stilistici più ricorrenti sono da registrare l'uso disinvolto e ricorrente dell'*enjambement*, che avvicina la di Morra al Della Casa (Caserta 104) e la mole di rimandi petrarcheschi (spesso veri e propri calchi lessicali, sintattici e stilistici) individuati da Ruggiero Stefanelli. Da sottolineare, poi, come il canzoniere della di Morra presenti anche la suddivisione petrarchesca in due stagioni poetiche distinte e contrapposte: la prima segnata dalla sofferenza e dal rifiuto assoluto della propria condizione, la seconda (a partire da sonetto XI) illuminata dalla redenzione.

Sembrerebbe dunque di trovarci di fronte al poetare disciplinato di un'osservante petrarchista, nonostante il tono radicalmente diverso del sonetto introduttivo dei *Rerum vulgarium fragmenta* rispetto al primo sonetto morriano, nel quale[1] la di Morra si inserisce immediatamente nella generale attività del "lamentarsi" petrarchesco:

> I fieri assalti di crudel Fortuna
> scrivo, piangendo la mia verde etate,
> me che 'n sì vili ed orride contrade
> spendo il mio tempo senza loda alcuna.

Ma a parte questa decisa coincidenza, sono evidenti anche alcuni tratti innovativi. Manca intanto nella di Morra quella natura esemplare, didattica e moraleggiante profusi nel sonetto iniziale di Petrarca, mentre alla celebrazione di un io lirico/biografico,

rivelata dalla ridondanza del pronome personale "io" (un'anticipazione di quella ricorrenza quasi ossessiva nel corso di tutto il *Canzoniere* petrarchesco), corrisponde un io poetico e biografico circoscritto dalla sua modesta e (per parafrasare) "orrida" realtà, che le impone una poesia sterile, non diretta verso l'esterno. La di Morra è infatti consapevole non solo della propria condizione marginale, ma soprattutto del fatto che il suo poetare è privo di "loda alcuna"; e all'esibizionismo del Petrarca oppone la propria introversione. Tuttavia, il sonetto iniziale della di Morra verrà poi clamorosamente smentito da un'iterazione individualistica della prima persona che pervade l'intero, brevissimo canzoniere. Anche nel definire l'insieme dei suoi testi poetici, la di Morra ricorre a un ambivalente attacco autodenigratorio: al "vario stilo" di Petrarca, alla sua capacità di variare il tono e l'argomento lirico, corrisponde la presentazione di un argomento poetico monocorde ("I fieri assalti di crudel Fortuna"), e la presenza di Fortuna è, in effetti, così opprimente nel canzoniere morriano da farla considerare come una variante di uno stesso tema. Contemporaneamente, non si può negare come il canzoniere, soprattutto in rapporto alla sua esiguità, mostri anche una varietà di destinatari a cui l'io lirico direttamente si rivolge (il padre, il re di Francia, il fratello, il poeta Luigi Alemanni, Cristo, il fiume Siri, la "valle inferna", i "ruinati sassi", Giunone, la Vergine e soprattutto Fortuna) e un susseguirsi di temi (l'abbandono, l'attesa, l'ineluttabilità della sorte, la solitudine, la bramosia di fama, il senso della natura, il pentimento, la rassegnazione) che invitano ad una valutazione molto più benevola.

La strategia della di Morra sembrerebbe ricalcare quella che Bassanese attribuisce a Gaspara Stampa: la di Morra, come la Stampa, cerca il così detto spazio dell' "inferiorità" (Bassanese 48), riconoscendo la propria inadeguatezza al canone che si sforza di imitare, nel tentativo di circoscrivere un territorio autonomo d'espressione. Il primo sonetto della di Morra introduce però due elementi notevoli e consequenziali: l'argomento principale della

sua poetica, ossia *Fortuna,* e il fatto che il suo canzoniere non si propone, quindi, come un canzoniere d'amore.

Nove componimenti poetici su tredici, quelli che costituiscono la prima sezione del canzoniere morriano, hanno infatti come motivo dominante la crudeltà di *Fortuna*: anche nei sonetti a lei non esplicitamente dedicati o in quelli in cui *Fortuna* non ricopre un ruolo centrale, essa è comunque presente sullo sfondo. Ad esempio, nel sonetto III, dedicato al padre, *Fortuna* appare come la responsabile non solo del destino di Isabella ma anche di quello del genitore; nel sonetto IV dedicato a una donna misteriosa (la "vermiglia Rosa") ci si augura che l'intervento della misteriosa signora contribuisca a migliorare le condizioni di vita della poetessa "malgrado de l'acerba e cruda Diva"; nel sonetto VII, che si apre con un'invocazione alla natura circostante il castello della di Morra, si attribuisce alla volubile *Fortuna* la causa della "doglia eterna" dell'io lirico; nel sonetto VIII, dedicato al fiume Siri, *Fortuna* ricompare ("a che pensar m'adduci, o fiera stella"), fino ad arrivare alla canzone X, che costituisce l'apoteosi poetica di *Fortuna:* un'intera canzone a lei dedicata in cui si illustra dettagliatamente la persecuzione attuata nei confronti della poetessa "cominciando dal latte e dalla cuna".

La scelta di *Fortuna* come incontestata protagonista del canzoniere stabilisce un nuovo, momentaneo legame con Petrarca, vista la notevole presenza di questa personificazione anche nei *Rerum vulgarium fragmenta* . Tuttavia, come nota Adler, si tratta anche qui di un'analogia debole e inversa: se *Fortuna* in Petrarca è senz'altro meno centrale, si tratta però di una figura più complessa; nella di Morra, al contrario, la funzione di *Fortuna* è esclusivamente una funzione persecutoria (205-206).

La monotona attività di tormento che, a detta dell'io poetico, *Fortuna* attua continuamente nel corso della prima parte del canzoniere morriano è innegabile; tuttavia *Fortuna* è tutt'altro che una figura univoca costituendone, piuttosto, l'invenzione poetica più originale, quella che permette una lettura diversa rispetto al canone petrarchesco: in un canzoniere in cui l'oggetto d'amore è

inesistente, *Fortuna* rappresenta il maggior punto di riferimento dell'io poetico, quello che muove la poesia e intorno al quale si articola il susseguirsi cronologico dei frammenti di una storia. *Fortuna*, figura umanizzata e femminile, sposta così la poesia morriana nel territorio della poesia petrarchesca "al maschile": nel canzoniere della di Morra convivono un soggetto lirico femminile e un referente poetico femminile, al quale incessantemente ci si rivolge.

L'identificazione di *Fortuna* con una figura femminile naturalmente non sorprende: Hanna Fenichel Pitkin ha recentemente delineato una storia della figura di *Fortuna* con riferimenti alle figurazioni iconografiche "al femminile" della dea attraverso i secoli. Interessante è caso mai la scelta regressiva della di Morra: la *Fortuna* a cui ripetutamente sono dedicate le sue rime, esplicitamente definita "cieca" nel sonetto di apertura, si allontana dalla più ottimistica visione della *Fortuna* rinascimentale e ritorna a designare una forza oscura e incontrollabile di natura pagana o medievale, segno ulteriore della natura spesso anacronistica della sua esperienza lirica.

Il sonetto VII[2] dimostra la personalissima appropriazione di *Fortuna* da parte della di Morra e il suo utilizzo in un quadro petrarchesco. Il sonetto è una cupa celebrazione della natura, in cui, nonostante l'atmosfera dantesca, la di Morra non abbandona il tradizionale testo-guida nel tentativo di cantare la sua strana Laura: è *Fortuna*, infatti, nella sua volubilità, (*Fortuna, che mai salda si stassi*) a deformare i connotati della natura e, ancora sulla linea del Petrarca, a far scaturire un invito alla natura a partecipare al dolore di chi la sta poeticamente descrivendo (*piangete meco*). Situazione analoga, dunque, ai *Rerum vulgarium fragmenta* in cui la natura riflette sempre Laura, come ricorda anche Adler: alla bella forma terrena di Laura corrisponde una natura idillica e armoniosa, quando invece l'attenzione si concentra sui tormenti d'amore provocati da Laura, le immagini della natura tendono a deteriorarsi. (208)

Porre al centro della propria poesia una figura femminile dalle fattezze così anticonformiste e la celebrazione al negativo, *contro Fortuna*, provoca inevitabilmente, nella di Morra, alcune marcate deviazioni dal canone. Il sonetto VI,[3] ad esempio, pare essere un'occasione di totale rifiuto del petrarchismo se, come si dice nei versi iniziali (*Fortuna che sollevi in alto stato/ogni depresso ingegno, ogni vil core*), la strana Laura della di Morra ha la capacità di sollevare ingegni vili e di bassa natura. La consapevolezza nella di Morra della propria azione di insubordinazione poetica in questo sonetto è notata anche da Paola Malpezzi Price, che individua nel verso *e spesso grido col mio rozzo inchiostro* l'indicazione della distanza dallo stile convenzionale del tempo (153). Gabriele Niccoli, sempre a proposito del "rozzo inchiostro" della di Morra contrapposto al "ben purgato inchiosto" del poeta Alemanni a cui è dedicato il sonetto V, parla apertamente, a proposito della scrittura della di Morra, di "act of subversion to the established order of civil (male) discourse" (165). La mia convinzione è, tuttavia, che le inversioni di questo *stil ruvido e frale* (come viene definito altrove dalla stessa di Morra), siano interpretabili piuttosto come una sottintesa incapacità di aderire a quel canone per inferiorità, con l'uso di un fuorviante "lessico di fallimento" (quello stesso "lessico di fallimento" che Bassanese attribuisce a Gaspara Stampa; 49).

Il canzoniere morriano non tenta, quindi, di sovvertire quanto di sovrapporsi al *Canzoniere* petrarchesco e di superarlo: la scrittura della di Morra è una scrittura intorno a una figura femminile anticonvenzionale da parte di un io lirico femminile che utilizza un canone maschile con l'intenzione di espanderne i confini. Solo con il sonetto XI[4] si inizia a comprendere fino a che punto Isabella di Morra spinga la competizione del proprio verso con quello petrarchesco e come la sua raccolta, pur con tratti spesso modificati e a volte poco riconoscibili, si sia proposta, fino a quel punto, come un *alter ego* poetico del testo modello.

Si apre, con il sonetto XI, la seconda fase della poesia della di Morra, quella in cui *Fortuna* scomparirà dai versi del canzoniere

per lasciare spazio alle invocazioni religiose a Cristo e alla Vergine: *Fortuna*, da cui l'io lirico si accomiata (lo "scrissi" iniziale riprende e modifica lo "scrivo" del sonetto introduttivo morriano), stabilisce allora un nuovo parallelismo con Laura, anch'essa sempre più rarefatta nell'ultima parte dei *Rerum vulgarium fragmenta* prima di dissolversi definitivamente. In un'ipotetica nuova edizione del canzoniere morriano che si proponesse di evidenziarne il petrarchismo, questo sonetto meriterebbe la posizione di sonetto introduttivo: anche qui si esprime il pentimento verso un passato biografico e poetico avvertito come un "cieco error" (che si affianca dunque al "giovenile errore"); il verso finale (*Dunque, ogni altro sperar, fratello è vano*) è inoltre un'assimilazione quasi totale alla chiusa del primo sonetto petrarchesco. Scompare, poco prima della conclusione del canzoniere morriano, quella reticenza caratteristica del vero e proprio sonetto introduttivo e risuona l'autoaffermazione poetica del canto a *Fortuna* (*si che niun'altro mai sotto la luna/di lei si dolse con voler più ardente*): la sfida della di Morra al petrarchismo si è inoltre svolta sullo stesso piano del suo modello maschile, come rivela il determinato "niun'altro mai".

L'ultima canzone, l'invocazione alla Vergine, indica, posta com'è al termine di un itinerario poetico, il superamento del subtesto petrarchesco al quale il suo canzoniere si è fin qui ambiguamente sovrapposto. La di Morra enfatizza, nella Canzone XIII, la nuova fiducia che la pervade con un omaggio a quei luoghi che tanto aveva odiato e con cui, ora, è in perfetta comunione: ("Per voi, grotta felice, /boschi intricati e ruinati sassi, /Sinno veloce, chiare fonti e rivi") che si aggiungono al "bosco ombroso" precedentemente ricordato. E' una riconciliazione finale, dunque, con il "denigrato sito", realizzata mediante una riscrittura in termini idilliaci di quegli stessi elementi della natura che nel sonetto VII ("Ecco che un'altra volta, o valle inferna") erano stati descritti in modo del tutto antitetico: la "caverna" diventa "una grotta felice", le "selve incolte" sono ora dei più rassicuranti "boschi intricati", il "fiume alpestre" è ora "Sinno veloce" e

"chiare fonti e rivi", mentre l'espressione "ruinati sassi" è ripetuta, ma in un paesaggio ovviamente molto cambiato. Questa ottimistica riscoperta della natura nella parte finale del canzoniere alla quale si associa una riscoperta lessicale, ossia la capacità di rivisitare la natura con un' aggettivazione adesso chiara e serena, stabilisce un punto di rottura con la parte finale del *Rerum vulgarium*, in cui, sottolinea Adler, non solo scompare Laura ma scompaiono anche le immagini della natura, sia quelle positive che quelle negative, per lasciare spazio a immagini che parlano della salvazione spirituale dell'io lirico (210). Benché questa nuova natura benigna sia l'ovvio risultato della redenzione dell'io lirico riflessa sul mondo circostante, l'io lirico morriano allude anche a una riscrittura interna della prima parte del canzoniere, recuperando temi presenti nella prima parte del testo, che vengono adesso rivisitati sotto una nuova prospettiva: la scelta dell'elemento naturale non è casuale, perché sottolinea l'assenza dello stesso referente poetico nella sezione conclusiva del testo-modello e sottintende così un plusvalore del testo morriano.

L'ipotesi della presenza di un'autorevisione interna che, in *extremis,* segni il distacco dal modello petrarchesco rivendicando per sé un'aura di diversità e, implicitamente, di superiorità, riguarda soprattutto la figura della Vergine nella canzone XIII. Mi riferisco all'immagine della Vergine morriana, assente nella canzone alla Vergine del Petrarca: la Vergine che allatta Cristo, la quale ci invita di nuovo a considerare l'ultima prova poetica della di Morra come un definitivo attacco al suo modello. Petrarca, nello sforzo celebrativo della Vergine, simbolo della nuova fase della propria vita biografica e artistica, crea una sorta di vuoto intorno al suo ultimo oggetto poetico abbandonando la natura e Laura, come se, nell'estremo sforzo creativo, la sua poesia fosse capace di indirizzarsi soltanto a quel supremo referente poetico; nella canzone alla Vergine della di Morra non solo il mondo naturale circostante è presente e descritto con una rinnovata abilità, ma sotto i tratti della Vergine si intravedono, di nuovo, quelli di *Fortuna.* Hanna Fenichel Pitkin ricorda infatti come il concetto

medievale di Fortuna sia parallelo, in un certo senso, al culto della Vergine: entrambe le figure sono concepite come femminili e materne, la Vergine come buona madre che intercede presso Dio per la grazia e il perdono, e la Fortuna come matrigna, agente inesorabile del giudizio divino. Ma più importante è il fatto che la Fortuna medievale (e la Fortuna morriana è medievale per motivi che abbiamo già discusso) è frequentemente rappresentata iconograficamente mentre allatta un bambino (140). Al contrario della Laura petrarchesca, assente alla fine dei *Rerum vulgarium* , la strana Laura morriana, *Fortuna*, subisce una definitiva apoteosi poetica, parallela a quella della Vergine, che ribalta la precedente apoteosi al negativo della canzone X. La canzone alla Vergine della di Morra, in cui la dimensione del sacro e dello spirituale non cancella la volontà dell'io poetico morriano di continuare a celebrare il proprio oggetto poetico femminile, rivendica per sé una complessa stratificazione alla quale il Petrarca deliberatamente rinuncia.

Con questa doppia e più completa celebrazione conclusiva dell'universo femminile si conclude anche la riuscita prova di antagonismo della di Morra nei confronti di Petrarca, condotta secondo le regole del petrarchismo "al maschile", senza che l'io lirico abbia mai rinunciato, nel corso del canzoniere, ad appartenere a una donna-poeta: una duplice autonominazione ("tua figlia Isabella" nel sonetto III e "i fiumi di Isabella" nel sonetto VII) ci invita a considerare quell'io lirico che incessantemente canta il femminile come espressione di una voce femminile, capace non tanto di parlare come Petrarca, ma di superare i limiti di un linguaggio poetico maschile. "E donna son, contra le donne dico", uno dei versi morriani più potenti, indica contemporaneamante originalità, ma anche estremo isolamento: al contario di altre voci liriche femminili, la di Morra non dedica il proprio canto a un oggetto d'amore maschile, adattando il petrarchismo alle proprie necessità poetiche, ma riscrive il petrarchismo superandolo sul suo stesso terreno: come nota la Malpezzi Price, infatti, Fortuna è solo

la figura più rappresentativa di un corpus poetico costituito di altre "potenti figure femminili" (151).

Riconsiderando le affermazioni della Bassanese e della Jones citate in apertura di questo saggio, mi pare si possa concludere che Isabella di Morra si sia appropriata di una voce maschile che non è la sua, ma che il canto che ne è scaturito abbia proposto nuove possibilità della poesia intorno al femminile, dimostrando che quella voce e quel canone le appartengono interamente. Il "contra le donne" non costituisce dunque una convenzionale autodenigrazione misogina, ma indica piuttosto una differenza anche nei confronti del petrarchismo "al femminile": è questa differenza che rende Isabella di Morra "marginale" e che spiega l'attenzione relativamente scarsa nei confronti del suo canzoniere.

Nunzio Rizzi
University of Wisconsin
Madison

NOTE

[1] Nella citazione dei testi di Isabella di Morra in questo saggio mi riferisco allo studio di Giovanni Caserta, Isabella di Morra e la società meridionale del Cinquecento, contenente un'edizione del canzoniere morriano che segue la lezione di Benedetto Croce.

[2] "Ecco che un'altra volta, o valle inferna, / o fiume alpestre, o ruinati sassi,/o spirti ignudi di virtute e cassi/udrete il pianto e la mia doglia eterna./Ogni monte udirammi, ogni caverna,/ovunqu'io arresti, ovunque io muova i passi;/ché Fortuna, che mai salda non stassi,/cresce ognora il mio male, ognor l'eterna./Deh, mentre ch'io mi lagno e giorno e notte,/o fere, o sassi, o orride ruine,/o selve incolte, o solitarie grotte,/ulule, e voi del male vostro indovine,/piangete meco a voci alte interrotte/il mio più alto e miserando fine".

[3] "Fortuna che sollevi in alto stato/ogni depresso ingegno, ogni vil core,/or fai ch 'l mio in lacrime e 'n dolore/viva più ch'altro afflitto e sconsolato./Veggio il mio re da te vinto e prostrato/sotto la ruota tua, pieno d'orrore,/lo qual, fra gli alti eroi era il maggiore,/che da Cesare in qua fosse mai stato./E donna son, contra le donne dico:/che tu, Fortuna, avendo il nome nostro,/ogni ben nato core hai per nemico./E spesso grido col mio rozzo inchiostro,/che chi vuol esser tuo più caro amico,/sia degli uomini orrendo e raro mostro".

[4] "Scrissi con stile amaro, aspro e dolente/un tempo, come sai, contro Fortuna/si che niun'altro mai sotto la luna/di lei si dolse con voler più ardente. /Or del suo cieco error l'alma si pente,/che in tai doti non scorge gloria alcuna,/e se dei beni suoi vive digiuna,/spera arricchirsi in Dio chiara e lucente./Né tempo o morte il bel tesoro eterno,/né predatrice e violenta mano/ce lo torrà davanti al Re del cielo./Ivi non nuoce già state né verno,/ché non si sente mai caldo né gielo./Dunque, ogni altro sperar, fratello, è vano".

Opere Citate

Adler, Sara. "The Petrarchan Lament of Isabella di Morra". *Donna: Women in Italian Culture.* Ed. Ada Testaferri. Ottawa: Dovehouse, 1989. 201-221.

Bassanese, Fiora. "Male Canon/Female Poet: The Petrarchism of Gaspara Stampa". Toscano Antonio (ed). *Interpreting the Italian Renaissance: Literary Perspectives.* Stony Brook: Forum Italicum, 1991. 43-54.

Caserta, Giovanni. *Isabella Morra e la società meridionale del Cinquecento.* Matera:Meta, 1976.

Croce, Benedetto. *Isabella di Morra e Diego Sandoval de Castro.* Palermo: Sellerio, 1983.

Fenichel Pitkin, Hanna. *Fortune is a Woman: Gender & Politics in the Thought of Niccolò Machiavelli.* Chicago: University of Chicago Press, 1999.

Jones, A. Rosalind. "Assimilation with a Difference: Renaissance Women Poets and Literary Influence". *Yale French Studies* 62 (1981). 135-153.

Malpezzi Price, Paola. "A Sixteenth Century Woman Poet's Pursuit of Fame: The Poetry of Isabella di Morra". *The Flight of Ulysses: Studies in Memory of Emmanuel Hatzantonis.* Ed. Augustus A. Mastri. Chapel Hill: Annali d'Italianistica, 1997. 146-158.

Niccoli, Gabriele. "Romancing the Father: Writing as Weeping, Loss as Identity in Isabella di Morra's *Rime*". *Studi filologici e letterari in memoria di Danilo Aguzzi-Barbagli*. Ed. Daniela Bocassini. Stony Brook: Forum Italicum 1997. 159-172.

Petrarca, Francesco. *Canzoniere*. Ed. Ugo Dotti. Roma: Donzelli, 1996.

Stampa, Gaspara. *Rime*. Ed. Abdelkader Salza. Bari: Laterza, 1913.

Stefanelli, Ruggiero. "Il petrarchismo di Isabella di Morra". *Isabella di Morra e la Basilicata: Atti del convegno di studi su Isabella di Morra*. Ed. Mario Sansone. Matera: Liantonio, 1981. 55-73.

I notturni della *Gerusalemme Liberata:* tradizione e rilancio

L'immensa produzione tassiana, ponte ideale tra la letteratura Rinascimentale e quella postridentina, si presenta agli occhi del lettore moderno ricca di tutti quegli echi che avevano caratterizzato buona parte della letteratura succeduta alla regolamentazione bembiana, senza però trovare in essi un punto d'arrivo. Anzi, senza la *Gerusalemme Liberata*[1], senza le nuove aperture ed illuminazioni da questa apportate, non solo non sarebbe immaginabile la successiva esplosione sonora e linguistica dell'*Adone* del Marino e della secentesca produzione barocca, ma nemmeno quell'intimo analizzarsi, quel mettere l'anima a nudo che sarà caratteristica della più grande poesia romantica.[2] L'*Aminta*, l'*Amor fuggittivo*, le più di milletrecento *Rime* composte tra il 1561 e il 1586 fungono da punto di partenza per l'impennata poetico-musicale dell'*epos* tassiano: è in queste opere minori che il Tasso risente maggiormente della cultura precedente e coeva e in cui possiamo ritrovare la forte matrice cinquecentesca. Ecco allora l'imitazione petrarchesca, la composizione encomiastica, l'ambientazione idillica con i temi dell'amore platonicamente inteso, della vita di corte o del vagheggiamento dei classici. La *Liberata* presenterà ancora buona parte di questi temi spesso però sradicandoli dal substrato ormai moribondo[3] della maniera petrarchista.

L'ansia di un angolo privato, idillico, al di là di una vita spesso

aspra e noiosa[4], se da una parte aveva dato vita alla sognante rappresentazione di paesaggi agresti, allietati dal canto delle Muse e dalle avventure amorose di ninfe, satiri e fauni, dall'altra, nel venir meno della fiducia nel futuro e nel sopraggiungere di una certa stanchezza e il conseguente desiderio di annullarsi spesso nell'incoscienza di un sonno pacificatore, aveva privilegiato ambientazioni in cui la pace desiderata veniva trovata appunto in sottofondi notturni. Emblematico a questo proposito è un sonetto di Michelangelo in cui la cupa corrispondenza notte-sonno-morte sembra aprire spiragli al successivo allargamento tassiano. Nel rileggere nuovamente il famoso sonetto, lapalissiani appariranno i suoi echi in Tasso:

O notte, o *dolce tempo benché nero*,
con pace ogn'opra sempre al fin assalta;
ben vede e ben intende chi t'esalta,
e chi ti onora ha l'intelletto intero.

Tu mozzi e tronchi ogni stanco pensiero,
che *l'umid'ombra* ogni quiete appalta
e dall'infima parte alla più alta
in sogno spesso porti, ov'ire spero.

O *ombra del morir*, per cui si ferma
ogni miseria e l'alma, al cor nemica,
ultimo degli afflitti e buon rimedio.

Tu rendi sana nostra carne inferma,
rasciughi i pianti, e posi ogni fatica,
e furi a chi ben vive ogn'ira e tedio.[5]

Numerosissime occorrono situazioni come questa lungo i venti canti della *Liberata* anche se a volte caricate di tali valenze emozionali da risaltare sulla pagine anziché languirvi come quadretto di genere. Rari sono i momenti in cui la notte del Tasso non sottenda qualcosa d'indefinito, di misterioso: anzi si può dire che questi si riducano ai passi

in cui, teatralmente, il poeta si serve di essa come espediente tecnico per chiudere la scena o per concedersi pause (cambiare la scena) laddove la materia sembri perdere il consueto vigore. Si pensi al duello tra Tancredi ed Argante, che solo l'intervento della notte ("sì oscura .../che nascondea le cose anco vicine" VI, l, 3-4) avrebbe potuto fermare, a meno di non eliminare subito dalla scena uno dei maggiori protagonisti; o la conclusione della giornata campale dell'assalto a Gerusalemme (XI, 82, 3-8):

> ma fuor uscì la notte e il mondo ascose
> sotto il caliginoso orror de l'ali;
> e l'ombre sue pacifiche interpose
> fra tante ire dei miseri mortali,
> sì che cessò Goffredo e fé ritorno.
> Cotal fine ebbe il sanguinoso giorno.[6]

Altrove[7] la notte che sta per cedere il passo all'alba sembra essere rappresentata con le costanti dei petrarchisti (in questo caso la notte pacificatrice che con le sue lievi brezze sembra cullare il meritato riposo degli uomini), ma se ne distacca per l'aggettivo *oscura* che la carica di una valenza diversa (misteriosa, indefinita) rispetto a quella che potremmo aspettarci, sottolineando la notazione a più facce che caratterizza sempre la notte tassiana, mai meramente unidimensionale. Anche quando la connotazione che essa prende è quella di fedele compagna, quella di " cheta notte, del riposo amica" (XI, 18, 8) e sembra testimoniare un *topos* rinascimentale, immediatamente dimostra una più complessa immagine di sé rendendosi complice delle "cristiane frodi"(XI, 61, 2). Rimarchevole a questo riguardo è il tentativo di Erminia di raggiungere, per mezzo di una fuga notturna, l'amato Tancredi nell'accampamento crociato: nelle battute iniziali, quelle in cui, dopo aver deliberato la fuga, Erminia ruba le armi e l'armatura di Clorinda, l'arrivo della notte sembra favorirla, nel suo intrinseco connotarsi come complice, amica di ladri ed amanti (VI, 89, 7-8). Il

successivo notturno, uno dei più "cinquecenteschi" del poema, appare per la sua luminosità quasi accompagnare la fanciulla verso la meta bramata e per la sua musicalità creare una corrispondenza perfetta tra sé e il pulsare dell'innamorato cuore d'Erminia (VI, 103, 1-8):

> Era la notte, e 'l suo stellato velo
> chiaro spiegava e senza nube alcuna,
> e già spargea rai luminosi e *gelo*
> di vive perle la sorgente luna.
> L'innamorata donna iva co 'l cielo
> le sue fiamme sfogando ad una ad una,
> e secretari del suo amore antico
> fea i muti campi e quel silenzio amico.

L'ottava potrebbe dunque apparire manierata sulla tradizione, ma al Tasso è sufficiente la parola *gelo* per insinuare quel solito elemento di disturbo, di deviazione che ritroveremo in pressoché ogni manifestazione notturna tassiana. Poco oltre infatti (VI, 106, 3-8) il fuoco della passione d'Erminia sarà "gelato" da un raggio di luna che illuminando "l'armi sue terse" ed in particolare la "gran tigre ne l'argento impressa", la fa scoprire e scambiare per Clorinda, causando così il fallimento dell'impresa.

L'atteggiamento sempre carico d'emozione variabile che accompagna i notturni della *Liberata*, credo possa essere correlato allo squilibrio mentale del poeta, al continuo turbinio d'umori che accompagnarono gli eccessi della sua pazzia, alle paure ed alla sempre più angosciante mania di persecuzione. A questo proposito, se è vero che "come l'*Aminta* e il *Rinaldo*, la *Liberata* è, nel suo spirito, un'opera autobiografica, una storia dell'autore e del suo mondo"[8], allora possiamo guardare all'immagine del bambino spaventato dal buio come a un autoritratto a connotazione psicologica in cui il poeta ci rivela il proprio poliedrico atteggiamento di (de)scrittore notturno (XIII, 17, 1-8):

Qual semplice bambin mirar non osa
dove insolite *larve* abbia presenti,
o come *pave* ne la notte *ombrosa*,
immaginando pur *mostri* o *portenti*,
così temean, *senza saper qual cosa*
siasi quella però che gli sgomenti,
se non che 'l timor forse ai sensi finge
maggior prodigi di Chimera o Sfinge. (mio il corsivo)

In una sola ottava ecco raccolti almeno tre dei temi più ricorrenti a cui la notte tassiana sembra irrimediabilmente legata: in primo luogo il magico, qui reso attraverso i *mostri* od i *portenti* immaginati e temuti dal bambino; quindi il tema della paura che caratterizza l'approccio tassiano alle notti, sottolineato dal paventare del bambino e dalle *insolite larve,* probabili incarnazioni degli incubi del poeta e di suoi sonni disturbati; e per finire, l'incertezza, il dubbio che è connotazione quasi sempre sottesa ai notturni tassiani (nell'ottava sopra citata il temere *senza saper qual cosa*).

Il mondo magico a cui il Tasso vincola le notti della *Liberata* è quello legato alla magia nera d'Ismeno: la notte sembra infatti favorire gli incantesimi del mago pagano ed egli stesso pare affermarlo quando chiede ad Argante e Clorinda d'aspettare ora più tarda e propizia per uscire all'attacco della grande torre del Buglione in modo da permettergli di preparare "di varie tempre un misto"(XII, 17, 3); oppure quando, per il sortilegio con cui renderà il bosco incantato, scelse "l'opportuno/alto silenzio della notte" (XIII, 5, 5-6). Si ricordi altrimenti l'apparizione del mago a Solimano dopo la sconfitta subita ad opera dei Franchi: la sua epifania sotto le mentite spoglie di un vecchio senza età avviene in un notturno la cui descrizione è tratteggiata attraverso un oscurarsi improvviso che risalta maggiormente nell'assenza del toponimo e nell'esuberanza d'attributivi ("Poi quando l'ombra oscura al mondo toglie/i vari aspetti e i color tinge di negro/..."-X, 5, 5-6).

Il fatto che la notte, l'oscurità siano così saldamente connesse alla

magia d'Ismeno nasce dal loro connaturarsi al mondo demoniaco. Questo consente spesso al Tasso passaggi "indolori", dalla rappresentazione di inquietanti sabba, in cui gli stessi demoni che accompagnano le streghe non arrivano con il favore delle tenebre ma sono essi stessi *notturni* (XIII, 4, 2), al momento della cantilena del sortilegio del mago, che sembra usare la stessa parola "notte" ai propri fini in una doppia ripetizione incantatoria (XIII, 5, 6-7) ed arrivare infine all'apparizione dei demoni "che son dal fondo usciti/caliginoso e tetro della terra" (XIII, 11, 3-4) ad infestare il bosco, in un corrispondere di cupe tonalità tali da riuscire a livellare il mondo d'Ismeno e quello dell'Oltretomba. È un incontro perfetto tra la notte pressoché perenne del bosco - in cui "ne l'ora che 'l sol più chiaro splende,/è luce incerta, scolorita e mesta"(XIII, 2, 5-6) - e il Male, che era stato magistralmente introdotto in questa prima descrizione del bosco in un crescendo di spaventosa oscurità sottolineata da un fortissimo enjambement che scuote immediatamente il lettore (XIII, 3, 1-8):

> Ma quando parte il sol, qui tosto *adombra*
> *notte*, nube, caligine ed orrore
> che rassembra infernal, che gli occhi ingombra
> di cecità, ch'empie di tema il core;
> né qui gregge od armenti ai paschi, a l'ombra
> guida bifolco mai, giuda pastore,
> né v'entra peregrin, se non smarrito,
> ma lunge passa e la dimostra a dito. (Mio il corsivo)

E subito dopo la decisa cesura dell'enjambement il Tasso, in un parossistico crescendo visivo che dalla nebulosità iniziale sembra perdersi in un buio senza fondo e carico d'*orrore*, rilancia nuovamente con un equilibratissimo uso di relative tendenti ad allargare la precedente onomastica notturna ("nube ...che sembra infernal", "caligine... che gli occhi ingombra di cecità", "orrore... ch'empie di tema il core"). E' una visione senza alcuna perdita di messa a fuoco tesa a

confermare un felicissimo spunto di Eugenio Donadoni: "l'occhio di sonnabulo del poeta vedeva meglio nei campi del mistero e dell'ignoto, che in quelli della realtà" (329).

Salta immediatamente all'occhio che il mondo magico/notturno del Tasso apre alle altre due caratterizzazioni che abbiamo deciso di indagare: è, infatti, pressoché impossibile tenere disgiunti i tre attributi - il magico, la paura e l'incertezza- e ne abbiamo dato un minimo saggio nell'indagine affrontata sopra. Essi tendono, sovrapponendosi, a comporre quella sorta di magica melodia matrice d'emozioni che è caratteristica dell'ottava "notturna" del Tasso: per ognuno dei tre elementi è però possibile individuare qualche ottava o, nella peggiore delle ipotesi, qualche verso, in cui essi sembrano poter assurgere, anche se non autonomamente, a veri e propri assoli miranti all'evidenziazione del prevalere dell'uno sugli altri.

Il senso di paura che abbiamo visto essere creato dalla foresta su alcuni pellegrini che l'additano soltanto da lontano, probabilmente raccontando storie paurose a proposito di incantesimi e streghe, o sui pastori che non s'azzardano a lasciarvi entrare le bestie a pascolare, era ancora un piccolo saggio delle capacità tassiane di tratteggiare l'orrore creato dal buio e dalla notte, visto che in questo caso l'aspetto che maggiormente premeva al Tasso era quello di allestire lo scenario per la magia d'Ismeno. Di tutt'altro impatto è la notte che favorisce l'assalto di Solimano al campo franco, fulcro della quale vuole essere il Male che guida il Soldano di Nicea nel successivo massacro perpetuato ai danni dei cristiani in branda (IX, 15, 1-8):

> Ma già distendon l'ombre orrido velo
> che di aspri vapor si sparge e tigne;
> la terra in vece del notturno gelo
> bagnan rugiade tepide e sanguigne;
> s'empie di mostri e di prodigi il cielo,
> s'odon fremendo errar larve maligne;
> votò Pluton gli abissi, e la sua notte
> tutta versò da le tartaree grotte.

Si noti che anche in questa occasione d'epicentralità notturna i tre attributi con cui abbiamo etichettato la notte appaiono indissolubilmente legati: ecco infatti di nuovo i *mostri* e i *prodigi* (apertamente ricalcanti i *mostri* e *portenti* del bambino/Tasso di Liberata XIII, 17); ecco ancora quel senso d'incertezza della notte tassiana, qui antropomorfizzata nell'atto di stendere un velo sul *reale*, e sottolineata dallo sfruttamento di espressioni non limitanti quale l'*errare* delle larve o il loro *fremere*. Ma quello che colpisce immediatamente è lo sgomento insito nel suo apparire: essa è *orrido velo* e sembra capace, come le *larve maligne* inviate da Plutone a chiusura d'ottava, di insinuarsi e impregnare con le sue *rugiade sanguigne* tutto quello che incontra. Un senso d'orrore acuito dell'esplicito legame della notte al mondo degli inferi, dal suo essere versata, come "infernal pece", fuori dalle tartaree grotte dallo stesso signore del Male (e delle tenebre). Inoltre, il forte contrasto di rossi e neri, di sangue e buio, contribuisce, unitamente al massiccio impiego di congiunzioni avversative, a rendere pittoricamente e musicalmente più cupa l'intera apertura notturna. E nell'ottava successiva essa è ancora solo *profondo orrore*, incorniciato poi in un altro enjambement notturno: aritmia testuale che, isolandola, la consacra al ruolo di grande protagonista del periodare tassesco (IX, 16, 1-6):

> Ma si profondo orror verso le tende
> de gli inimici il fer Soldan camina;
> ma quando a mezzo del suo corso *ascende*
> *la notte*, onde poi rapida dechina,
> a men d'un miglio ove riposo prende
> il securo Francese, ei s'avvicina. (mio il corsivo)

Se è vero che il senso d'incertezza, spesso deriva da - e, nello stesso tempo, appoggia - le descrizioni magiche e spaventose nella *Liberata*, a volte riesce a ritagliarsi una posizione di rilievo, soprattutto quando sembra ricollegarsi piuttosto che all'emotività del poeta alle caratteristiche stesse della notte e al "sentire" della sua generazione: la notte come l'ora dei voltafaccia e dei tradimenti, come ad esempio quella dei cavalieri di ventura che decidono di seguire Armida nonostante il divieto del Buglione ("Ma come uscì la notte, e sotto l'ali/menò il silenzio e i levi sogni erranti,/secretamente, com'Amoe gl'informa,/molti d'Armida seguitaron l'orma", V, 79, 4-8) o quella dei comandanti che durante la siccità decidono di abbandonare l'impresa, come fa Tatino, comandante greco, che "senza tor licenza,/notturna fece e tacita partenza"(XIII, 68, 7-8); l'ora quindi in cui tutto può cambiare, l'ora in cui anche le più piccole certezze possono venir stravolte. Oppure la notte dell'oscurità, dell'intravisto, la notte che smussa i contorni e che, in questa sua aleatorietà visiva, impedisce ogni tipo di certezza, tanto da poter ribaltare persino risultati già acquisiti. Si veda a questo proposito il duello tra Tancredi e Rambaldo di Guascogna sotto il castello di Armida, dove il vincitore, complice il buio della notte, si trasforma in vinto (VII, 45, 1-8):

> il vincitor no 'l segue più né il vede,
> né può cosa vedersi a lato o inanti,
> e muove dubbio e mal securo il piede.
> Su l'entrare d'un uscio i passi erranti
> a caso mette, né d'entrar s'avede,
> ma sente che poi suona a lui di dietro
> la porta, e 'n loco il serra oscuro e tetro.

L'aspetto che però maggiormente affascina è sicuramente quello della reciprocità tra incertezze notturne e quello che si può chiamare "sentimento generazionale". Sono i momenti in cui quell'incertezza nasce da "aspetti inquietanti del paesaggio, che immergono l'uomo in una muta angoscia, lo lasciano solo, senza possibilità di rifugio nella

natura, e lo richiamano a pensieri di tristezza e a simboli di caducità"[9] È una situazione che -come si accennava in apertura - ci riporta a quell'ondeggiare dell'animo dell'uomo della Riforma tra le gioie di paradisi idillici e la cupa disperazione per la vacuità della vita terrena, tra l'apertura speranzosa verso il futuro e un tetro *cupio dissolvi*. È in questa luce che dobbiamo avvicinarci
ai numerosi accostamenti tassiani tra sonno, complementare alla notte, e alla morte, momenti di grande incertezza sempre in bilico tra una rappresentazione che tende a trasformare quest'ultima "in un sonno ed in un sogno divino" (Donadoni, 298) e la consapevolezza che "la verità ultima è il nulla e la morte".[10] Due aspetti di un gianesco Tasso, che sono anche le due facce del suo tempo: il primo reso attraverso la descrizione della morte di Clorinda e l'apertura a possibili gioie ultraterrene, con l'adozione di "passare" in luogo di "morire", che riesce a dare il senso di un pacifico e sereno distacco dalle vanità della vita (XII, 69, 1-8):

> D'un bel pallore ha il bianco volto asperso,
> come a' gigli sarian miste viole,
> e gli occhi al cielo affisa, e in lei converso
> sembra per la pietate il cielo e'l sole;
> e la man nuda e fredda alzando verso
>
> il cavaliero in vece di parole
> gli dà pegno di pace. In questa forma
> passa la bella donna, e par che dorma.[11]

La corrispondenza non è biunivoca: se proviamo infatti ad osservare i momenti in cui non è la morte a prendere le caratteristiche del sonno, ma il contrario, ritroveremo di nuovo quel senso di disagio che le descrizione notturne tassiane spesso sono capaci di creare: il sonno di Rinaldo incantato dalle note di Armida non è se non una "cheta immagine di morte". E non inganni l'aggettivo *cheta* che non rimanda alla situazione di Clorinda, ma che incrudelendo la situazione,

opponendosi quell'attributo ad ogni caratteristica del coraggioso paladino, sottolinea il forte e insanabile strappo tra vita e morte.

Un brulichio dunque di sensazioni, a volte sovrapponibili, a volte in aperto contrasto tra loro che testimoniano come la *Liberata* sia il frutto dell'eroismo d'un "uomo di crisi, ripiegato su di sé, pensoso e dubbioso, ora fiero di ergersi contro il fato, ora persuaso della colpa di tale fierezza, ora in cerca, nell'aridità del mondo, di un'oasi idillica, ora tentato di sfuggire al dolore che tuttavia pensa giusta, necessaria regola della vita".[12] Un uomo in fondo schizofreneticamente diviso in numerose e diverse personalità ognuna delle quali riesce a "far capolino" in un'ottava o nell'altra della *Liberata*, offrendoci così, anche quando la base di partenza non sia che una singola tessera testuale (nel nostro caso la notte), un esplosivo cocktail di situazioni.

Giuseppe Cavatorta
University of California Los Angeles

Note

[1]T. Tasso, *Gerusalemme Liberata*, a cura di B. Maier, Milano, Rizzoli , 1963. Tutte le citazioni relative alla suddetta opera si rifaranno a questa edizione. Per consentire una maggiore scorrevolezza testuale nominerò d'ora in avanti l'opera con l'abbreviazione *Liberata*.

[2]Non voglio con questo affermare che il Tasso attraverso il suo lavoro poetico mirasse ad una conscia analisi della sua anima, del suo io. Fatto sta, comunque, che il suo più intimo essere emerge macroscopicamente nella *Gerusalemme Liberata*, non solo nei personaggi, per i quali si potrebbe dire che ognuno di loro è una delle tante facce del poeta, ma finanche nei paesaggi e nelle lunghe elencazioni puramente descrittive.

[3] L'imitazione del Petrarca aveva ormai raggiunto un tale livello di meccanicità che stava andando inaridendo ogni possibile apertura poetica. Un simile procedere doveva a poco a poco estinguersi per morte naturale, soprattutto dopo che con la teorizzazione del Bembo e la scelta di Petrarca a spese di Dante come modello linguistico, l'ondata petrarchista aveva raggiunto livelli mai

conosciuti prima, causando da una parte il perfezionarsi delle forme del modello dall'altro il fossilizzarsi in esse.

[4] "O sonno, o de la queta, umida ombrosa/ notte placido figlio; o de' mortali/egri conforto, oblio dolce de' mali/si gravi, ond'è la vita aspra e noiosa;/soccorri al core omai, che langue, e posa/non ave; e queste membra stanche e frali/solleva:a me ten vola, o Sonno, e l'ali/tue brune sovra me distendi e posa./Ov'è il silenzio, che il dì fugge e 'l lume?/E i lievi Sogni, che con non secure/vestigia di seguirti han per costume?/Lasso! che 'nvan te chiamo, e queste oscure/e gelide ombre invan lusingo. O piume/d'asprezza colme! O notti acerbe e dure!" Giovanni Della Casa, *Al sonno*, in *Opere*, Milano, Società tipografica de' Classici italiani, 1806.

[5] M. Buonarroti, *O notte, o dolce tempo, benché nero*, in *Rime*, Milano, BUR, 1987, pag.1152.

[6] Altri passi relativi a questo artificio rientrante nella tradizione e non peculiarmente tassiano: "ecco notte improvisa il giorno serra/ne l'ombre sue, che d'ogni intorno a stese" (XIII, 75, 5-6); "Sorge intanto la notte, e 'l velo nero/per l'aria spiega e l'ampia terra abbraccia;/vansene gli altri e dan le membra al sonno/,ma i suoi pensieri in lui dormir non ponno." (X, 78, 4-8); "ma poi, quando stendendo il fosco manto/la notte in occidente il dì chiudea,/tra duo suoi cavalieri e due matrone/ ricovrava in disparte al padiglione" (V, 60, 5-8); "sin che fé nova tregua a la fatica/la cheta notte, del riposo amica" (XI, 68, 7-8).

[7] "Usciva omai dal molle e fresco grembo/de la gran madre sua la *notte oscura*,/ aure lievi portando e largo nembo/di sua rugiada preziosa e pura;/e scotendo del vel l'umido lembo,/ne spargeva i fioretti e la verdura;/e i venticelli, dibattendo l'ali,/lusingavano il sonno dei mortali." (Mio il corsivo).

[8] E.Donadoni, *Torquato Tasso: saggio critico*, Firenze, La Nuova Italia, 1921, pag.202.

[9] G.Getto, *Interpretazione del Tasso*, Napoli, ESI, 1967, pag.416.

[10] A.Momigliano, *I motivi del poema del Tasso*, in *Introduzione ai poeti*, Firenze, Sansoni, 1964, pag.117.

[11] A questo proposito sono numerosissime le citazioni possibili tra le quali spicca quella dell'arringa agli arabi di Solimano prima dell'arrivo al campo franco: "Tosto s'opprime chi di sonno è carco,/ché dal sonno a la morte è picciol varco". (IX, 68, 7-8)

[12] R. Ramat, *Lettura del Tasso minore*, Firenze, La Nuova Italia, 1953, pag.45.

Opere Citate

Bembo, P. *Prose della volgar lingua* , in *Opere in volgare*. A cura di M. Marti. Firenze: Sansoni 1961.

Buonarroti, M. *Rime*. Milano: BUR, 1987.

Della Casa, G. *Opere*. Milano: Società tipografica de' Classici italiani, 1806.

Donadoni, E. *Torquato Tasso: saggio critico*. Firenze: La Nuova Italia, 1921.

Getto, G. *Interpretazione del Tasso*. Napoli: ESI, 1967.

Momigliano,A . *I motivi del poema del Tasso*, in *Introduzione ai poeti*. Firenze: Sansoni, 1964.

Ramat, R. *Lettura del Tasso minore*. Firenze: La Nuova Italia, 1953.

Tasso, T. *Gerusalemme Liberata*. A cura di B. Maier. Milano: Rizzoli, 1963.

Tasso, T. *Opere*. A cura di B. Maier. Milano: Rizzoli 1963.

L'avventura scenica dell'*Orlando Furioso*

...il testo è un gesto fisico
...scrittura teatrale è usare un corpo
e la voce è un elemento corporeo, è un gesto.
E. Sanguineti (1988)

Il fenomeno "Orlando"

"Esiste un ristrettissimo numero di spettacoli famosi, più immaginati e affabulati che visti direttamente, i quali appartengono al piccolo Olimpo del nuovo teatro degli anni sessanta". La riflessione è di Marco De Marinis (200), e gli spettacoli evocati dal suo discorso rappresentano indubbiamente le divinità di una singolare mitologia teatrale che chiude (o riapre?) la sperimentazione degli anni sessanta: *Antigone* (1967) e *Paradise Now* (1968-69) del Living Theater, *Il principe costante* (1965-68) di Grotowski, *Ferai* (1969) dell'Odin Teatret, *Marat-Sade* (1964) di Brook, *Orlando Furioso* (1969) di Ronconi.

L'accostamento di De Marinis, così come la prossimità cronologica, sembrerebbero postulare rimandi immediati, quasi naturali e necessari, tra un testo spettacolare e l'altro.[1] Eppure, alla vigilia della prima rappresentazione dell'*Orlando*, Ronconi non solo ribadiva la propria estraneità rispetto ai moduli espressivi del teatro tradizionale, ma rifiutava in maniera netta ogni riferimento/accostamento alle esperienze contemporanee:

> Ecco, vogliamo citare Grotowski, l'Open, il Living... No quello che ci siamo proposti è completamente un'altra cosa. Anche i gruppi più avanzati del teatro americano rischiano [...] di offrire spettacoli che *si vedono* [...] continuano a fondarsi sulla *contemplazione*, su qualcosa che *si può vedere*, per noi occorre oltrepassare del tutto la situazione teatrale, portarci verso il *vissuto*. La nostra scelta [...] si colloca fuori dal teatro tradizionale [...] e non è però neanche legata a quelle situazioni collettive o individuali, a quei significati prevalentemente visivi che portano i movimenti che si diceva. Qui tocchiamo forse il concetto che ha guidato il nostro lavoro; fare uno spettacolo che non abbia un'unità, che non sia unificato dal singolo spettatore, che non sia ricostruibile logicamente.[2] ("Un teatro dell'ironia" 73)

Non sarà questa la sede in cui verificare se e in che misura la creazione dell'*Orlando* risenta di influenze dirette o indirette da parte della scena contemporanea.[3] Ci interessa piuttosto analizzare da vicino il "fenomeno" *Orlando*, che poi non è che un aspetto, forse il più clamoroso, del "fenomeno" Ronconi.[4] Ci interessa sottolineare la singolarità di uno spettacolo che ha suscitato interesse a livello mondiale, che ha lasciato un segno forte non solo nella storia del teatro italiano, ma anche nella riflessione critica sul capolavoro di Ariosto.

Diventa allora necessario fare un passo indietro, ripercorrere il cammino dal testo alla scena, dalle ottave di Ariosto alle "rime" di Sanguineti. Diventa indispensabile indagare i procedimenti di scrittura e di messa in scena, le motivazioni profonde di una scelta come quella del "primo grande romanzo europeo dell'età moderna" (Sanguineti, "La macchina narrativa" LII) per realizzare l'ideale di un teatro "da vivere" piuttosto che "da contemplare".

Alla ricerca di un nuovo teatro

A partire dal '66, vale a dire dal momento in cui abbandona la recitazione per dedicarsi completamente alla regia, Ronconi aveva portato avanti nei suoi spettacoli il tentativo di spaccare la situazione scenica tradizionale, dimostrando una sempre più consistente insofferenza per l'uso canonico del palcoscenico. Allo stesso tempo si era messa a fuoco l'idea della impossibilità di una qualsiasi interpretazione dei testi unita ad un totale disinteresse per la trama rappresentata:

> Dipende da un fatto mio che se vado a vedere uno spettacolo, io la trama non la capisco, non voglio capirla, proprio non la vedo nemmeno. Se vado a vedere *Il giardino dei ciliegi* o l'*Amleto*, il seguito delle vicende non mi interessa, perché non credo che il veicolo di comprensibilità in quello spettacolo sia la trama; quindi il non puntare su questo elemento diventa per me anche un fatto autonomo e istintivo. (Quadri 82)

Quando nel gennaio del 1969 la *Fedra*[5] debutta al Teatro Valle di Roma si ha la conferma della propensione del regista per le scelte inconsuete, ma anche un bis dell'insuccesso del *Candelaio*[6] con l'inevitabile strascico di polemiche. È allora che probabilmente Ronconi riprende l'idea di una messinscena del poema ariostesco.

Il progetto era stato abbozzato l'anno precedente negli ambienti dell'Accademia di Arte Drammatica di Roma, la scuola dove Ronconi era stato chiamato ad insegnare all'indomani del successo dei *Lunatici*.[7] Lo spettacolo avrebbe dovuto essere messo in scena a Palermo nell'estate del '68, ma fu annullato per il ritardo nei tempi di preparazione e per i costi eccessivi. In quell'occasione Ronconi aveva pensato "a uno spettacolo da organizzare attorno a diversi palcoscenici sui quali *simultaneamente* si svolgano diverse azioni per un pubblico fermo, seduto attorno a ciascuna delle scene, su sedili rotabili; in modo che ciascun settore si trovi di fronte a un montaggio differente ma pur sempre predeterminato" (Quadri 82).

L'idea era maturata con la collaborazione dello scultore Mario Ceroli[8] il quale, in un'intervista rilasciata nell'aprile del 1969, e dunque prima dell'andata in scena dell'*Orlando*, illustrava in questi termini il suo progetto:

> Una serie di palcoscenici (da 5 a 10) collocati un po' dappertutto in mezzo agli spettatori in modo che essi partecipino all'azione, non nel senso di un intervento ma di una partecipazione visiva (sono sicuro che il pubblico in questo modo sarebbe nelle condizioni migliori per accogliere lo spettacolo, per sentirlo di più). Io stesso avrei curato l'impianto scenico di tutti i palcoscenici, ma le singole scene sarebbero state affidate a diversi artisti, Scheggi, Castellani, Pascali [...] e altri da stabilire. So già quale avrebbe potuto essere la critica a priori a questo progetto: il rischio di fare una mostra collettiva di alcuni pittori contemporanei, di trasportare le loro opere dalla galleria al palcoscenico. Ma sono sicuro che questo non si sarebbe verificato, perché in teatro c'è la possibilità di diluire le cose, le "opere" sfumerebbero nell'intensità delle parole e dei movimenti. Io difendo ancora il mio progetto - proprio come invenzione di un nuovo spazio scenico; - [...] ne sarebbe venuta fuori una fantastica macchina infernale, una macchina leonardesca, anche se con quel

> tanto di provvisorio e aleatorio e imprevedibile che c'è nel lavoro di ogni artista e che lo salva, anche oggi, dalla meccanizzazione totale e dalla disumanizzazione. (Boursier, Moscati e Rusconi 20)

Il nuovo spazio scenico che Ronconi stava cercando non era tuttavia quello immaginato da Ceroli. La pluralità di palcoscenici non garantiva infatti quella mobilità che al regista sembrava necessario applicare non solo alla scenografia, ma a tutti gli elementi dello spettacolo. A poco a poco si concretizza l'idea di realizzare una messinscena che agisse in maniera completamente nuova e diversa sul pubblico, di adoperare una modalità comunicativa libera da qualsiasi palcoscenico spazialmente localizzato:

> Di fronte al teatro che solitamente si va a vedere ma che non ci appartiene più, che non ci riguarda, tanto è vero che non si scrivono più buone commedie, che non si riesce a riempire le sale, che non se ne costruisce di nuove, un teatro anche bellissimo a volte, ma che va in disuso, si tratta di trovare il tipo di proposta teatrale e il tipo di architettura capace di mettere di nuovo lo spettatore a suo agio; e di ridargli l'emozione corrispondente appunto a quella che in altri tempi e in diverse situazioni storiche era stata determinata dall'invenzione della struttura del teatro all'italiana e dall'offerta del testo teatrale codificato postrinascimentale. (Quadri 81-82)

Anche il testo da mettere in scena in questo nuovo spazio avrebbe dovuto naturalmente possedere dei caratteri completamente diversi da quelli della drammaturgia tradizionale. Allo scrittore investito dell'operazione sarebbe toccato il compito di mettere a punto un testo che non esistesse se non all'atto della rappresentazione scenica, un testo in cui la dimensione letteraria andasse del tutto in secondo piano lasciando il posto ad un concetto di spettacolo che "è" nel momento in cui si "fa".

Un classico "citabile" teatralmente

A circa vent'anni di distanza, discorrendo del proprio rapporto con il teatro e la scrittura teatrale, Sanguineti avrebbe ricordato in termini estremamente positivi la propria esperienza di lavoro insieme a Ronconi:

> Il teatro mi interessa proprio come uscita [...] dalla solitudine della scrittura. La cosa che più mi appassiona è questa idea di collaborazione lavorativa e, quindi, come si dice del cucire un abito, scrivere un testo addosso a uno spazio, a un corpo di attore, a una voce: è questo che mi attrae nel teatro. Naturalmente non sempre è facile realizzarlo, spesso il lavoro è fatto un poco alla cieca, e il testo nasce, sia pure con una certa destinazione, ma senza un vero lavoro collaborativo.

In questo senso, probabilmente il caso più fortunato fu proprio l'*Orlando* per Ronconi, dove la convergenza di idee, fin dall'inizio, tra lavoro di scrittura e realizzazione scenica, fu immediata. E non è forse neppure del tutto un caso che sia il caso più fortunato soggettivamente e anche quello più fortunato oggettivamente. E dice molto su che cosa mi stia a cuore in una almeno delle direzioni di lavoro: quella del teatro come Lunapark, come fiera, come spettacolo di piazza, dove la parola non è giocata nel silenzio, nella tensione, nella attenzione, nella percezione precisa dell'ascolto, con lo spettatore che fa al vicino "sst!", se quello appena mormora. Ma invece proprio così: come grande rumore, mettendo tutto l'accento sopra la gestualità, lo spazio, la presenza fisica.[9] (*Opere* 121)

L'intervento di Sanguineti sui versi ariosteschi si svolge essenzialmente su due piani: da una parte è infatti necessario operare una scelta di episodi e personaggi all'interno del gran magma del poema senza tuttavia avere alcuna pretesa di costruire un racconto, di stabilire una gerarchia, di chiarire i nessi tra i vari episodi, né di approfondire razionalmente i personaggi colti in singoli momenti del loro incessante vagare; dall'altra occorre rendere il testo funzionale alla messinscena. Ed è proprio rispetto a quest'ultimo punto che Sanguineti escogita una soluzione estremamente originale ed efficace, cui spetta buona parte della suggestione complessiva dello spettacolo. Nella già citata intervista rilasciata a "Sipario", lo scrittore descriveva in questi termini il procedimento adottato:

> Tecnicamente io ho cercato di conservare al massimo il testo ariostesco, operando una serie di selezioni. E mi sono trovato in presenza di "zone di parlato" molto limitate o comunque assolutamente sproporzionate alle possibilità di resa teatrale (o esistono discorsi enormi o enormi azioni in cui, tuttavia, l'intervento dei personaggi in prima persona è minimo). Uno degli interventi costanti, allora, è stato di trasporre in prima persona (ottenendo delle rime, non più delle ottave): il personaggio, anziché essere descritto, *si descrive*, si vede nell'atto di agire. ("Un teatro dell'ironia" 72)

È forse opportuno, a questo punto, osservare più da vicino le trasformazioni che Sanguineti opera sul testo per verificare concretamente l'efficacia del meccanismo e per constatare il singolare effetto di straniamento ottenuto facendo parlare i personaggi in prima persona. Si confrontino ad esempio le due versioni dell'entrata in scena di Marfisa (canto XVIII, ottave 99-101):

	MARFISA (a parte)
99 La vergine Marfisa si nomava, di tal valor, che con la spada in mano fece più volte al gran signor di Brava sudar la fronte e a quel di Montalbano: e 'l dì e la notte armata sempre andava di qua di là cercando in monte e in piano	*Io vergine Marfisa son nomata* *E muovo sempre con la spada in mano* *e 'l dì e la notte vado sempre armata* *di qua di là cercando in monte e in piano*
con cavalieri erranti riscontrarsi, ed immortale e gloriosa farsi	*con cavalieri erranti riscontrarmi* *et immortale e gloriosa farmi.*
100 Com'ella vide Astolfo e Sansonetto, ch'appresso le venian con l'arme indosso,	*Ora vedo di gente un bel gruppetto* *che vengon verso me con l'arme indosso:*
prodi guerrier le parvero all'aspetto; ch'erano ambeduo grandi e di buono osso: e perché di provarsi avria diletto, per isfidarli avea il destrier già mosso; quando, affissando l'occhio più vicino, conosciuto ebbe il duca paladino.	*prodi guerrier mi sembrano all'aspetto,* *che sono tutti grandi e di buon osso.* *E perché di provarmi avrei diletto,* *per isfidarli ho quasi il destrier mosso:* *ma poi che affiso l'occhio più vicino,* *conosco Astolfo, il duca paladino.*
101 De la piacevolezza le sovenne del cavallier, quando al Catai seco era: e lo chiamò per nome, e non si tenne la man nel guanto, e alzossi la visiera; e con gran festa ad abbracciarlo venne, come che sopra ogn'altra fosse altiera.	(a Astolfo) *Io ti conosco, Astolfo, e non mi tengo* *la man nel guanto, e mi alzo la visiera,* *e con gran festa ad abbracciarti vengo,* *come che io sia, sopra ogni donna,* *altiera.*
Non men de l'altra parte riverente Fu il paladino alla donna eccellente	ASTOLFO *Non meno da mia parte riverente* *io son verso te, donna eccellente..*

I "tagli" e le modifiche al testo originale, come appare evidente a colpo d'occhio, sono in questa occasione decisamente limitati. In altri momenti

le esigenze di sintesi e di funzionalità scenica produrranno interventi molto più incisivi sui versi di Ariosto. È questo il caso dell'incontro tra Angelica e Medoro. L'intero episodio - che nella versione originale occupa le ottave 20-36 del XIX canto e si svolge lungo un arco temporale abbastanza lungo che comprende le tre fasi dell'incontro tra i due, della guarigione di Medoro e delle nozze - viene condensato da Sanguineti in un numero nettamente inferiore di versi. Anche la successione degli eventi viene modificata: da un lato l'innamoramento di Angelica si svolge in maniera molto più rapida e immediata, dall'altro la scena delle nozze appare rinviata ad un momento successivo.[10] Data la lunghezza del brano ariosteseo, mettiamo di seguito a confronto con la versione teatrale soltanto i versi effettivamente adoperati indicando il numero delle ottave:

	ANGELICA (vede Medoro) -
20 Quando Angelica vide il giovinetto	*Ohimè, vedo qui in terra un giovinetto*
languir ferito, assai vicino a morte,	*languir ferito, assai vicino a morte,*
.....	
insolita pietade in mezzo al petto	*insolita pietade in mezzo al petto*
si sentì entrar per disusate porte	*mi sento entrar per disusate porte.*
.....	(Cerca un'erba in terra, poco discosto, sul prato)
22 E ricordossi che passando avea	*Io mi ricordo che or passando ho vista*
veduta un'erba in una piaggia amena;	*un'erba quivi, in questa piega amena,*
.....	
che stagna il sangue, e de la piaga rea	*che stagna il sangue, e d'ogni piaga trista*
leva ogni spasmo e perigliosa pena	*leva ogni spasmo e perigliosa pena.*
.....	
	MEDORO
25 Non però volse indi Medor partire	*Ascolta, io son Medoro, e seppellire*
prima che in terra il suo signor non fusse.	*Voglio prima qui in terra il mio signore,*
E Cloridan col re fe' sepelire;	*e Cloridan col re, quindi partire*
e poi dove a lei piacque si ridusse.	*posso ove piace a te,*
.....	
26 roder si sentì il core, a poco a poco	*che a poco a poco*
tutto infiammato d'amoroso foco.	*vedo infiammarsi d'amoroso fuoco.*
.....	

	ANGELICA
27 ma in minor tempo si sentì maggiore piaga di questa avere ella nel core.	*Sì, Medoro: una piaga assai maggiore* *di questa tua, sento ch'io porto in core.*
28 Assai più larga piaga e più profonda nel cor sentì da non veduto strale, che da' begli occhi e da la testa bionda di Medoro aventò l'Arcier c'ha l'ale. Arder si sente e sempre il fuoco abonda;	*Assai più larga e più profonda* *sento nel cor da non veduto strale,* *da tuoi begli occhi, e da la testa bionda* *Medoro, l'avventò l'Arcier c'ha l'ale.* *Arder mi sento, e sempre il fuoco abonda;*
e più cura l'altrui che 'l proprio male: di sé non cura, e non è ad altro intenta, ch'a risanar chi lei fere e tormenta.	*e più curo l'altrui che 'l proprio male:* *di me non curo, non ad altro intenta,* *ch'a risanar chi me fere e tormenta.*
29 La sua piaga più s'apre e incrudisce,	*La mia piaga più s'apre (e io più patisco)*
quanto più l'altra si restringe e salda. Il giovane si sana: ella languisce di nuova febbre, or agghiacciata, or calda.	*come la tua più si restringe e salda.* *Tu, Medoro, ti sani: ed io languisco* *di nuova febbre, or agghiacciata, or calda.*
..... la misera si strugge, come falda strugger di nieve intempestiva suole, ch'in loco aprico abbia scoperta il sole.	*Così mi struggo* *come nieve suole,* *ch'in loco aprico abbia scoperta il sole.* (Si avviano alla capanna del pastore)
30 Se di disio non vuol morir, bisogna che senza indugio elle se' stessa aiti: e ben le par che di quel ch'essa agogna, non sia tempo aspettar ch'altri la 'nviti.	*Se di disio non vo' morir, bisogno* *ho, senza indugio, ch'io me stessa aiti:* *e ben mi par che di quello che agogno,* *non sia tempo aspettar ch'altri m'inviti.*
..... E di quel colpo domando' mercede, che, forse non sapendo, esso le diede.	*Pietà, Medoro, del colpo spietato,* *che, forse non sapendo, tu m'hai dato!*
33 Angelica a Medor la prima rosa coglier lasciò, non ancor tocca inante: né persona fu mai sì aventurosa, ch'in quel giardin potesse por le piante.	*Cogliere io lascero' la prima rosa,* *Medoro, a te, non ancor tocca inante,* *né persona fu mai sì aventurosa,* *ch'abbia, nel mio giardin, posto le piante.*
Per adombrar, per onestar la cosa, si celebrò con cerimonie sante il matrimonio, ch'auspice ebbe Amore, e pronuba la moglie del pastore.	*Per adombrar, per onestar la cosa,* *Celebreremo con cerimonie sante* *il matrimonio, ch'auspice avrà Amore,* *e pronubo codesto buon del pastore.*

..... (Entrano nella capanna, Angelica e il pastore portando Medoro tra le loro braccia. Sulla porta Angelica dice ancora)

36 Fra piacer tanti, ovunque un arbor dritto — *Fra piacer tanti, ovunque un arbor dritto*

vedesse ombrare o fonte o rivo puro, — *vedrò qui ombrare o fonte o rivo puro,*
v'avea spillo o coltel subito fitto; — *spillo o coltel vi avrò subito fitto;*
così, se v'era alcun sasso men duro: — *o se alcun vi sarà sasso men duro:*
ed era fuori in mille luoghi scritto, — *e sarà fuori in mille modi scritto,*
e cosi' in casa in altritanti il muro, — *e cosi' in casa in altritanti il muro,*
Angelica e Medoro, in vari modi — *Angelica e Medoro, in varii modi*
legati insieme di diversi nodi. — *legati insieme di diversi nodi.*

Sanguineti agisce con grande sapienza e disinvoltura sulle ottave ariostesche operando un "taglia e incolla" che ci restituisce un testo compatto, fluido e musicale. Attenzione costante viene infatti prestata al tessuto fonico: laddove non è possibile mantenere le rime originarie, egli ne inventa delle altre non meno efficaci. Ancora più evidente di quanto apparisse nell'episodio di Marfisa è la tecnica secondo la quale i personaggi si descrivono, si vedono agire e si raccontano, non solo in ciò che riguarda il loro movimento esteriore, ma anche sotto il profilo psicologico. Qui come altrove, i personaggi sono impegnati in un costante processo di osservazione, descrizione e autodescrizione: più che il bisogno di agire opera in essi la necessità di raccontare. La parola anticipa l'azione, la invoca e la prepara, ma al tempo stesso la vanifica riassorbendola in sé. È proprio questo specifico carattere della "parola detta" a denunciare la presenza di una forte suggestione "popolare" nella lettura che Sanguineti dà del poema:

> Il fatto è che "smontando" l'*Orlando* viene fuori il mondo dei Cantari. Quelli che sarebbero poi diventati quattro dei personaggi principali (Orlando, Rinaldo, Angelica, Sacripante) mi si sono presentati fin dall'inizio come dei cantastorie che in terza persona, parlando di sé, presentavano la propria situazione; e che poi *entravano in scena* passando dalla terza alla prima. [...] Questo è forse l'unico elemento "interpretativo" dell'*Orlando*, non come deformazione, ma come risultato oggettivo a cui ci siamo trovati di fronte. Non abbiamo fatto, in nessuna caso, un *Orlando* "popolare" nel significato di "spiegato al popolo"; è piuttosto lo spessore culturale del poema che si manifesta, che è quello dei Cantari e che appunto, in mancanza di meglio, con

termine che mi suona equivoco, chiamiamo "popolare". ("Un teatro dell'ironia" 71)

Inevitabili tuttavia nella redazione del testo teatrale risultano gli strappi alla regola secondo la quale il personaggio si pone come "cantastorie" della propria vicenda raccontandola in prima persona. Soprattutto nelle scene più movimentate, come l'assedio di Parigi, o laddove l'autodescrizione del personaggio appare inverosimile, come nel caso della pazzia di Orlando, Sanguineti non esita ad introdurre figure di narratori/testimoni (soldati nel primo caso, un pastore nel secondo). L'intervento sul testo si limita allora alla trasformazione dei tempi verbali, mentre il racconto rimane in terza persona. A titolo esemplificativo si osservi cosa accade alle ottave 129-133 del canto XXIII:

129 Pel bosco errò tutta la notte il conte;
e allo spuntar della diurna fiamma
lo tornò il suo destrier sopra la fonte
dove Medoro isculse l'epigramma.
Veder l'ingiuria sua scritta nel monte
l'accese sì, ch'in lui non restò dramma
che non fosse odio, rabbia, ira e furore;
né più indugiò, che trasse il brando fuore.

PASTORE -
Or torna il cavaliere sopra la fonte
dove Medoro isculse l'epigramma:
la scritta ch'egli legge lì nel monte
l'accende sì, ch'in lui non resta dramma
che non sia d'odio, rabbia, ira e furore;
più non indugia, e già trae il brando
fuore.

130 Tagliò lo scritto e 'l sasso, e sin al cielo
a volo alzar fe' le minute schegge.
Infelice quell'antro, ed ogni stelo
in cui Medoro e Angelica si legge!
Così restar quel dì, ch'ombra né gielo
a pastor mai non daran più, né a gregge:
e quella fonte, così chiara e pura,
da cotanta ira fu poco sicura;

Taglia lo scritto e 'l sasso, e sin al cielo
a volo alzar fa le minute schegge.
Infelice quell'antro, ed ogni stelo
in cui Medoro e Angelica si legge!
così li lascia quel, ch'ombra né gielo
a pastor mai daran più, né a gregge:
e quella fonte, così chiara e pura,
da cotanta ira sua non è sicura.

131 che rami e ceppi e tronchi e sassi e zolle
non cessò di gittar ne le bell'onde,
fin che da sommo ad imo sì turbolle
che non furo mai più chiare né monde.
E stanco al fin, e al fin di sudor molle,
poi che la lena vinta non risponde
allo sdegno, al grave odio, all'ardente ira,

Che rami e ceppi e tronchi e sassi e zolle
non cessa di gittar ne le belle onde,
ma stanco al fin, e al fin di sudor molle,
poi che la lena vinta non risponde
allo sdegno, al grave odio, all'ardente
ira,

cade sul prato e verso il ciel sospira.	*cade sul prato e verso il ciel sospira.*
132 Afflitto e stanco al fin cade ne l'erba,	*Afflitto e stanco al fin cade ne l'erba,*
e ficca gli occhi al cielo, e non fa motto.	*e ficca gli occhi al cielo, e non fa motto:*
Senza cibo e dormir così si serba,	
che il sole esce tre volte e torna sotto.	
Di crescer non cessò la pena acerba,	*ma cresce ancora la sua pena acerba,*
che fuor del senno alfin l'ebbe condotto.	*che fuor del l'ha qui al fin condotto.*
Il quarto dì, da gran furor commosso,	*Ancor si leva, da furor commosso,*
e maglie e piastre si stracciò di dosso.	*e maglie e piastre si straccia di dosso.*
133 Qui riman l'elmo, e là riman lo scudo,	*Qui getta l'elmo, e là getta lo scudo,*
lontan gli arnesi, e più lontan l'usbergo:	*lontan gli arnesi, e più lontan l'usbergo:*
l'arme sue tutte, in somma vi concludo,	
avean pel bosco differente albergo.	
E poi si squarciò i panni, e mostrò ignudo	*et or si squarcia i panni, e mostra ignudo*
l'ispido ventre e tutto 'l petto e 'l tergo	*l'ispido ventre e tutto 'l petto e 'l tergo:*
e cominciò la gran follia, sì orrenda,	*e cominciar vedo una follia, sì orrenda,*
che de la più non sarà mai ch'intenda.	*che de la più non sarà mai ch'io intenda.*

Al di là delle soluzioni adoperate in sede di adattamento, la qualità teatrale del testo ariostesco resta comunque per Sanguineti un dato oggettivo: "siamo in presenza –afferma servendosi di un termine a lui particolarmente caro- di un classico 'citabile' teatralmente. Da questo punto di vista, anzi, il verso dell'Ariosto, paradossalmente, è un verso *prosaico*, se con questa parola intendiamo 'teatro di prosa', mentre il verso del Tasso è un verso 'cantato', aspetta la musica per essere realizzato" ("Un teatro dell'ironia" 72). Approfondendo il discorso avrebbe poi precisato:

> Io ritengo che sia assolutamente impossibile *pensare* il Tasso in termini teatrali, proprio perché non c'è in lui un movimento drammatico. C'è un punto canonico, nella critica ariostesca, là dove il Foscolo guardando le onde del molo di Dunkerque fa dire a Didimo Chierico "così vien poetando l'Ariosto"; ebbene questo stesso *movimento a onde* ariostesco è il movimento del dramma fuori dello spazio teatrale. Ora la *Gerusalemme* (e ancora era il Foscolo a osservarlo) ha piuttosto delle proporzioni da tempio greco, coincide con l'idea di un teatro oratorio, realizzabile soltanto nel melodramma o nel madrigale. Al contrario per l'Ariosto: proprio dal punto di vista stilistico il discorso dell'ottava ariostesca è discorso di recitazione....

Quando, ad esempio, l'Ariosto adotta il vocativo all'ascoltatore, ai "signori", introduce, riprendendo un modulo stilistico obbligato, qualcosa che nel Tasso non a caso non potrebbe esistere. La voce del Tasso, invero, è una voce che si colloca dentro uno spazio inesistente, mentre quella dell'Ariosto è legata a uno spazio concreto, c'è un pubblico davanti alle ottave dell'Ariosto, e c'è *una voce che dice*, anzi una polifonia organizzata immediatamente nel testo. E qui sta il movimento drammatico intrinseco alla ottava. ("Un teatro dell'ironia" 72)

Un'idea dell' "Orlando"

Il testo che Sanguineti consegnò a Ronconi era per sua stessa ammissione niente più che "un progetto, una scelta di materiali, di possibilità da attuare registicamente" ("Un teatro dell'ironia" 71). E il regista, secondo la testimonianza di Franco Quadri, si mise al lavoro su quei materiali con metodo decisamente empirico: armato di forbici e di un rotolo di scotch, compone sul pavimento "collages di versi in colonna allineati in composizioni cartacee di sterminate dimensioni" realizzando "un [...] primo montaggio grafico"(88-89).

L'idea di Ronconi è quella di realizzare uno spettacolo che proceda per blocchi narrativi composti da più episodi che si svolgono simultaneamente mentre ogni separazione tra spazio del pubblico e spazio della rappresentazione viene abbattuta. Gli spettatori saranno così liberi di scegliere il proprio percorso, di passare da un episodio all'altro secondo un criterio di scelta individuale e soggettivo:

> attraverso spezzoni simultanei di un testo che lo spettatore riceve, tutto sommato è quel testo che vede; [...] non è necessario leggere tutto l'*Orlando furioso* da cima a fondo per afferrarne lo spirito. L'importante è percepire un'idea dell'*Orlando*, sapere che cosa può essere. (Quadri 83)

La simultaneizzazione viene realizzata tenendo conto della corrispondenza tra diversi episodi e della possibilità di sviluppi paralleli da connettere tuttavia in modo assolutamente libero. In altri termini, si pensa di mettere in scena nello stesso momento tutti i fatti appartenenti ad una stessa tipologia e riassumibili secondo una caratteristica unitaria. In questo modo lo spettatore, passando da una fase all'altra dello spettacolo, indipendentemente dalla scena (o dalle scene) che avrà scelto, si troverà a percorrere una scala equivalente di stati d'animo.

La ricerca di un nuovo rapporto con il pubblico all'interno di uno spazio dinamico si dimostra una delle preoccupazioni principali del regista:

> lo spettacolo vuol porsi come *quiz*, come *test* di fronte al quale non sarà più possibile dire "mi piace, non mi piace", ma solo accettare o rifiutare, scegliere di stare *dentro* o *fuori*. [...] Fondamentalmente esso [i.e. lo spettatore] si trova davanti a due scelte: o *partecipa* al gioco che gli proponiamo, o si mette in disparte e sta a guardare. E in questo caso si annoierà, perché [...] lo spettacolo *va vissuto*, non certo *visto* e "giudicato". Se, al contrario, lo spettatore *entra nel gioco* potrà, immediatamente, essere parte viva, attiva, di esso. [...] lo stimolo cui saranno sottoposti i presenti è di natura prevalentemente fisica, "meccanica". L'azione si svolge su due palcoscenici viaggianti e ciò favorisce un vero e proprio *movimento* del pubblico, costretto in qualche modo, a viaggiare verso le scene che gli piacciono di più. ("Un teatro dell'ironia" 71)

Appare evidente nelle parole di Ronconi, insieme con la suggestione di quelle esperienze contemporanee che si rifacevano alle teorie di Richard Schechner sull'"environmental theater", la volontà di recuperare la libertà delle strutture dei misteri e delle sacre rappresentazioni. Non a caso Ettore Capriolo osserverà acutamente come nell'*Orlando* risultassero compresenti "le due forme tipiche dello spettacolo medievale, quella inglese con la mobilità dei carrelli che vanno a raggiungere, anche a sorprendere, vari settori di pubblico, e quella latina con gli spettatori che si muovono da una *mansione* all'altra" (10).

Concetto chiave per la creazione di una relazione di tipo diverso con gli spettatori resta tuttavia l'idea "che il pubblico non sia *uno*, ma che ciascuno dei presenti sia investito di una sua potenzialità di interpretazione e di comprensione" ("Un teatro dell'ironia" 73); e dal momento che "il singolo spettatore non può materialmente *vedere tutto*, il contatto col pubblico cessa dall'abituale carattere unificante. Il ricevente, insomma, non è più uno, ma *tutti i presenti*" ("Un teatro dell'ironia" 71).

Sintetizzando le proprie intenzioni registiche Ronconi arriverà addirittura ad accostare la posizione dello spettatore dell'*Orlando* a quella del lettore del poema:

> Per questa regia [...] non ho inteso fare uno sberleffo all'Ariosto ma proporre una nuova meccanica del teatro. L'Ariosto l'ho messo da parte. Ho voluto rompere la barriera tra attori e spettatori in maniera non artificiale, facendo cioè muovere i primi tra i secondi, e spingendo questi ultimi a partecipare. In luogo della tradizionale gradualità emotiva, ho imperniato le diverse azioni su una continua esplosione delle emozioni. Ciò che mi importa è che vi sia una

carica emotiva in ogni istante dello spettacolo. Penso in proposito che, come ogni altro artista, anche l'attore abbia il diritto di tentare di esprimersi pienamente, anche se totalmente non vi arriva. Uno scrittore conosce molto di più il suo argomento, e le sue intenzioni, di quanto non riesca a esprimerlo in un libro. Ciò è legittimo anche per un attore. Qui, in questo mio *Orlando*, ogni attore può ripetere il proprio pezzo quante volte vuole. Se vi sono molte scene che avvengono contemporaneamente, o che sono ripetute, è perché la selezione dello spettacolo deve avvenire da parte del pubblico. Circolando tra i diversi carri scenici, o da gruppo a gruppo di attori, lo spettatore potrà [...] leggere lo spettacolo come di solito si legge un libro: sfogliandolo, concentrandosi su qualche pagina qua e là. Nessuno legge più i libri per intero: come nessuno segue per intero uno spettacolo normale. (Sanavio 64)

Un'idea dello spettacolo

L'*Orlando Furioso*_debuttò al Festival dei Due Mondi di Spoleto il 4 luglio del 1969 nella chiesa sconsacrata di San Niccolò. Franco Quadri, testimone privilegiato dell'evento[11], ne racconta così l'impressione d'insieme:

> un grande spazio rettangolare di almeno 30 metri per 18, con due palcoscenici alle estremità minori, nascosti all'inizio dietro due sipari di cartone disegnati per il teatro d'opera, ma in seguito aperti e scomponibili, a piattaforme avanzanti; tutta l'area scenica riservata contemporaneamente al pubblico e agli attori che perlopiù agiscono, parlano, cavalcano, duellano su carrelli di legno, tavole nude, a volte sormontate da *macchine* quasi sempre metalliche: cavalli di lamiera, l'enorme orca fatta come lo scheletro di un animale preistorico (ma in vimini), l'ippogrifo leonardesco dalle larghe ali che un congegno fa librare in alto, sopra gli spettatori; oppure i molteplici cubi in plastica trasparente che formano la struttura (e costituiscono di fatto le celle imprigionanti) del castello di Atlante; o le gabbie di garza e compensato che, unendosi, nell'ultima scena chiudono il pubblico in un complesso labirinto. I carrelli, spinti da attori che in quel momento non partecipano all'azione, percorrono tutto lo spazio scenico, dislocandosi velocemente qua e là e facendo del loro continuo movimento - che mette a repentaglio fisicamente lo spettatore e lo costringe a improvvisi spostamenti - un mezzo di attacco e di comunicazione. (94)

Nel tentativo di "ricostruire il procedimento di riduzione tematica e recuperarne visivamente la particolare sintassi spettacolare" il critico propone poi "la suddivisione dello spettacolo in grandi blocchi narrativi

longitudinali": *L'inseguimento degli innamorati*, *Due storie melodrammatiche*, *Zona di magia e di prodigi*, *Liberazione di donne sventurate in amore o altro*, *Scene di parodia di fatti magici amorosi o di vicende cavalleresche*, *Il castello di Atlante*, *L'assedio di Parigi*, *La fine della battaglia e la follia di Orlando*, *Il labirinto e le novelle* (Quadri 94-95). Ciascuno di essi è il contenitore di due, cinque o anche dieci storie che si svolgono contemporaneamente cercando di conquistarsi l'attenzione e la partecipazione del pubblico. Si consideri a titolo esemplificativo il blocco delle *Scene di parodia*: cinque azioni che occupano tutto lo spazio della sala (quattro sui lati più una al centro) mettendo in scena "le trame delle donne omicide alla cui città sono ammessi solo gli uomini che sappiano far da mariti a dieci femmine per volta, quella di Marfisa e di Gabrina, quella di Caligorante e Astolfo che poi ucciderà Orrilo dopo avergli reciso il capello fatato, quella di Mandricardo e Doralice"(Quadri 96).

Gli spettatori, inizialmente disorientati di fronte alla novità della modalità comunicativa, si scoprono sempre più coinvolti in un rapporto nuovo e diverso, anche fisico, con i quaranta attori che agiscono sulla scena. Dalla diffidenza iniziale, dovuta alla mancanza di punti di riferimento noti, alla difficoltà di orientamento in un uno spazio che non è immediatamente riconoscibile e nel quale ci si colloca a fatica, sperimentando una continua condizione di incertezza e di caos sonoro, lo spettatore passa all'accettazione del mondo fantastico nel quale si trova coinvolto, si sente pronto ad assumere di volta in volta un ruolo attivo e diverso in ciascuna delle azioni: popolo di fronte ai duelli e nelle scene di fiera, esercito dei Mori durante l'assedio di Parigi. Non c'è da stupirsi allora che alcuni spettatori arrivassero ad immedesimarsi tanto da chinarsi ad assistere i "morti" abbandonati sul campo dopo la disfatta dei Mori all'assedio di Parigi (Quadri 106).

All'indomani della prima i commenti della critica specializzata si scherano su posizioni opposte, emblematicamente rappresentate dall'entusiasmo incondizionato del gruppo di "Sipario"[12] e dalla stroncatura di Piero Sanavio de "Il Dramma".[13]

Così mentre Italo Moscati si dichiara "ammirato [...] dallo spettacolo che si muoveva, che si realizzava [...] nel traffico che coinvolgeva non solo il pubblico curioso e finalmente incerto di fronte alle cose da vedere e perciò costretto a scegliere tra le cose da vedere (e a rivelarsi con se stesso) ma anche gli attori", e Enzo Siciliano definisce l'*Orlando* "la più bella festa di

teatro che mi sia mai capitato di vedere" (Augias, Moscati, Quadri, e Siciliano 21-23), nelle pagine de "Il Dramma" c'è spazio solo per considerazioni di segno negativo:

> È abbastanza significativo che in questa regia non si scopra un briciolo d'umorismo: come sempre avviene con la neoavanguardia (e a differenza delle avanguardie di cinquant'anni fa) tutto è terribilmente serio: fino alla noia. Ciò che è spiritoso non deriva mai dal Ronconi ma dall'Ariosto: o, ancora, dal contributo personale di qualche attore [...]. In fondo, il fallimento di questa pretenziosa messa in scena sta forse nelle sue premesse: aver voluto servire il gusto frettoloso di un pubblico che, come a torto sostengono molti produttori cinematografici (e molti editori), non ha tempo per pensare. Il che, tra l'altro, ammettendo che fosse vero, significherebbe che il ruolo di un artista si riduce alla perpetuazione dell'ignoranza. (Sanavio 65)

Sanavio polemizza con forza soprattutto sul concetto di analogia tra lettore e spettatore proposto da Ronconi:

> In un libro, in un romanzo, opere molto più personali che un lavoro teatrale, e che, a differenza d'un dramma, non richiedono un'attenzione concentrata nello spazio di due o tre ore ma al contrario un lavoro di scoperta, da parte del lettore, ed esteso su un tempo più lungo, il codice può a un primo approccio risultare oscuro [...]. Esso può, quindi, a una prima lettura, venir percepito solo a frammenti, il che è comunque diverso dalla lettura a brani, di tipo industriale, cui Ronconi si riferisce. Ma il lettore ha sullo spettatore un importante vantaggio: può rileggere il testo quante volte preferisce, fino a rompere il codice e a captare il messaggio.
>
> Teatro e letteratura, insomma [...] implicano due linguaggi distinti [...] agiscono in maniera diversa sul "ricevente" perché [...] la lettura è un atto individuale: l'assistere a una *pièce* è una cerimonia collettiva.
>
> Confondere due tipi diversi di linguaggio e basare su di ciò una messa in scena, è da parte d'un regista assai grave. Significa aver confuso la scrittura con il gesto e la parola: forse, significa anche non aver capito che cosa sia il teatro, e a che possa servire. (Sanavio 65-67)

Il percorso dell'*Orlando*, dopo il debutto in una cornice elitaria come quella di Spoleto, prende tuttavia una direzione completamente diversa e si trasferisce all'aperto. Tra luglio e agosto verrà rappresentato nelle piazze di Ferrara, Bologna e Milano, tra l'entusiasmo degli spettatori che accorrono numerosissimi, in un'atmosfera di festa, di partecipazione e di euforia collettiva che spinge molti ad interrogarsi sul fenomeno, magari lasciandone da parte il risultato prettamente "estetico":

> Che qualche migliaio di persone [...] si stipi per assistere a uno spettacolo e lo segua con interesse, con passione, con meraviglia, addirittura con tifo, in sé può voler dire poco. Dice di più se si considera che queste persone devono stare in piedi per oltre due ore, che le serate sono tra le più intollerabilmente afose dell'anno, che il caldo l'umidità e la calca costringono a contatti anche sgradevoli, che l'avvio improvviso dei carrelli, velocemente avviati ad aprirsi un varco tra la folla, crea una situazione di pericolo fisico e obbliga a spostamenti repentini, che infine si entra gratis e cade quindi una delle motivazioni maggiori per accettare condizioni oggettivamente disagevoli ("l'ho pagato, dunque io resto"). Ha dunque un certo significato domandarsi che cosa ci fosse nello spettacolo di così vitale e comunicativo da permettere alla maggior parte della gente di sopportare e superare tanti inconvenienti e di rimanere sino alla fine. (Capriolo 10)

Sacra rappresentazione futurista per alcuni (Puppa 179), festa barocca altri (De Marinis 250), lunapark, ring o baraccone da fiera per altri ancora (Capriolo 10-12), l'*Orlando* sembra dimostrarsi "spettacolo popolare, nell'accezione, almeno, di spettacolo proposto o proponibile a un'intera comunità e in grado di stabilire un rapporto con essa" (Capriolo 12). Sarà soprattutto quest'ultimo carattere a rimanere impresso nella memoria collettiva e ad alimentare il "mito" dell'*Orlando*.

Già nel settembre del '69 lo spettacolo viene rappresentato all'estero, in Yugoslavia. L'anno successivo parte per una tournée che toccherà nell'ordine: Danimarca, Svezia, Francia, Olanda, nuovamente Francia e Yugoslavia, Gran Bretagna, Germania Ovest, Svizzera, Spagna e Stati Uniti. Polemiche ed entusiasmi si rinnovano nelle diverse occasioni, le une e gli altri di segno estremo. Si va dai cittadini danesi che per poter vedere lo spettacolo "formano comitati e si autotassano supplendo con l'iniziativa privata alle carenze organizzative del ministero della Cultura e dell'apparato burocratico statale" (Del Pane 76-77) ai critici newyorkesi i quali si meravigliano "che la città di New York si dia tanto daffare per questo gruppo sperimentale italiano, mentre trascura completamente i propri" (Del Pane 81).

Un saggio sull'"Orlando"

Oggetto di incondizionata adorazione e di critiche feroci, spettacolo-simbolo del teatro italiano degli anni Sessanta e spettacolo-mito per i teatranti delle generazioni successive, l'*Orlando* non sembra esaurire nel

corso degli anni la sua capacità di trasmettere suggestioni. E questo non solo nell'ambito più specifico e naturale del teatro, ma anche in quello meno prevedibile della riflessione critica sul poema ariostesco.

Difficile non leggere l'eco della rappresentazione teatrale e del dibattito sorto intorno alla messinscena nelle affermazioni che Giovanna Barlusconi fa in un saggio del 1977 intitolato "L''Orlando furioso' poema dello spazio":

> il "modello spaziale" è il fondamento secondo cui si articola la struttura del Furioso e rispetto al quale l'elemento temporale è [...] interno e portato. Il poema non permette di enucleare una vicenda dominante rispetto alle altre, senza infrangere la propria armonia, in quanto si fonda sulla pluralità simultanea delle azioni, che si intersecano in un proliferare di avventure, continuamente riprese e abbandonate dall'autore, senza un ordine in apparenza precostituito.
>
> [...] il Furioso assume il criterio della simultaneità come principio strutturale, rifiutando la logica della consequenzialità, che è invece il fondamento di ogni narrazione tradizionale. Nel mondo del Furioso la dimensione sincronica, pur non distruggendo il movimento, ignora lo sviluppo e supera la rettilinea e convenzionale successione del tempo, che non viene eliminata, ma ricondotta alla sua matrice spaziale. (42-47)

L'autrice non cita mai direttamente lo spettacolo, eppure le sue parole sembrano a tratti riprendere direttamente alcune affermazioni di Sanguineti:

> alla fine il testo risulta smontato e rimontato e "questo" *Orlando* risulta un vero e proprio saggio critico sull'*Orlando* ariostesco; [...] attraverso un lavoro di analisi e di sintesi, si mostra e si chiarisce come è *fatto* il poema, qual è la sua *sistemazione*. [...] Si può allora arrivare a dire che abbiamo incrociato un'analisi storica [...] e un'analisi strutturale, perché c'è la volontà di mettere l'accento su alcuni aspetti del meccanismo del poema che sono poi quelli stessi che l'Ariosto impiegava e conosceva assai bene. Il tradurre in simultaneità di tempo quel suo *rompere le fila e riprenderle* non fa che evidenziare l'artificio tecnico su cui il poema è costruito.[14] ("Un teatro dell'ironia" 71-72)

Poco più avanti la citazione da Ronconi è quasi letterale. Queste le parole del regista:

> le *novelle*, le *narrazioni* che noi abbiamo disposto nei punti cronologici in cui in effetti si svolgono [...] assumono un rilievo che comunemente sfugge al lettore, portano in luce il loro carattere di assoluta *contemporaneità* e

> *simultaneità* reciproca. E tra le diverse novelle, smontate e disposte parallelamente, si riconoscono equilibri e corrispondenze che sfuggirebbero al lettore. ("Un teatro dell'ironia" 72)

Questo il testo della Barlusconi:

> le varie novelle che rappresentano la pluridirezionalità del racconto, il moltiplicarsi dei piani narrativi, assumono un rilievo che comunemente sfugge al lettore abbandonato al flusso orizzontale della vicenda, in quanto, nella loro convergenza e nel loro svolgimento parallelo, manifestano corrispondenze e simmetrie segrete, che svelano gli equilibri su cui si regge il poema. (47)

Quali motivi abbiano determinato l'omissione del riferimento allo spettacolo da parte della studiosa resta un punto oscuro e, tutto sommato, privo di reale importanza nell'economia del nostro discorso. Forse riconoscere ad uno spettacolo lo statuto di "saggio critico" e di fonte citabile sarà sembrata una mossa troppo ardita e poco proponibile in un ambiente tradizionalista come quello accademico.

Non possiamo tuttavia fare a meno di accogliere con un sorriso complice le parole di Marina Beer che, in un recente saggio, dopo aver riconosciuto "suggestivo" il lavoro della Barlusconi, definisce l'*Orlando* di Ronconi-Sanguineti come l'opera "che nella [sua] esperienza prima di giovane spettatrice e poi di studiosa dell'Ariosto ha contato come il saggio sullo spazio nel Furioso più fecondo dell'ultimo trentennio"[15] (21).

Antonella Valoroso
Yale University

Note

[1] Ronconi si appresta a creare l'*Orlando furioso* proprio nei mesi in cui, sulla scia del Maggio francese, le grandi feste teatrali esplodono nelle strade e nelle piazze di tutta Europa, mentre il Living celebra con *Paradise Now* l'utopia della rivoluzione realizzata e gli spettacoli si riversano fuori dalle sale confondendosi con i sit-in dei manifestanti.

[2] Il brano citato è tratto da una corposa intervista rilasciata dal duo Sanguineti-Ronconi alla rivista specializzata "Sipario" circa un mese prima del debutto dell'*Orlando* a Spoleto. Si tratta di un documento interessante – sul quale si avrà modo di tornare più volte - proprio per il suo carattere di riflessione "in corso

d'opera". In questa così come in tutte le citazioni successive il corsivo è nel testo originale.

[3] Per De Marinis la presenza nell'*Orlando* di tali influenze è più che evidente: "A ripensarlo oggi, con la prospettiva storica del tempo trascorso, mi sembra che ne emerga, ancor più chiaramente di allora, il carattere di vera e propria celebrazione riassuntiva (postuma?) del nuovo teatro, con la sua abilissima utilizzazione, e applicazione su vasta scala, dei risultati di oltre un decennio di sperimentazioni neoavanguardistiche, nostrane e internazionali" (251). Per quanto ci riguarda, ci sembra quasi impossibile comprendere il senso di uno spettacolo come *Orlando* senza tenere conto della "riscoperta" del teatro futurista messa in moto dalla pubblicazione del *Teatro di F. T. Marinetti* in tre volumi a cura di Giovanni Calendoli (Roma: Bianco,1960) e portata avanti con interesse crescente da critici e operatori teatrali italiani per tutto il decennio successivo. Dal canto loro, Ronconi e Sanguineti non indicheranno mai il teatro futurista come fonte di ispirazione dell'*Orlando*. Eppure il concetto stesso di un teatro "da vivere" piuttosto che "da contemplare", adoperato da Ronconi per prendere le distanze dal teatro d'avanguardia americano, richiama immediatamente atmosfere "futuriste". La genealogia futurista dell'*Orlando* di Ronconi-Sanguineti è attualmente oggetto di studio da parte nostra.

[4] Si leggano a questo proposito la parole del critico teatrale del "Corriere della sera" in un significativo articolo del 1974: "C'è un regista di teatro in Italia i cui spettacoli provocano ogni volta, e non solo nel cerchio di chi si interessa a quest'arte, una specie di tempesta: clamori, polemiche, deliri d'*élites* e sconcerti di masse, code gonfie e fragorose davanti a stretti varchi d'accesso, torrenziali analisi critiche e stroncature sul tamburo, scontri generazionali, interventi di vigili del fuoco, scricchiolii di pavimenti sotto il peso di tonnellate di strutture sceniche, agibilità concesse e subito ritirate da sospettose e preoccupate autorità. Questo regista è Luca Ronconi, l'unico teatrante italiano [...] dotato oggi di un certo "potere di scandalo" [...]. Da che cosa deriva tanto interesse [...] ? Un po', certo, esso è determinato, come tanti altri movimenti d'opinione in questo campo, dalla spinta di una moda; un po' dal fatto che gli spettacoli più eccentrici rispetto al teatro cosiddetto normale realizzati da questo regista non molti hanno potuto vederli; compreso l'*Orlando furioso* che è stato, sì, rappresentato nelle piazze, ma poche volte e in poche città, almeno in Italia" (De Monticelli 3).

[5] È la *Fedra* di Seneca tradotta da Edoardo Sanguineti. Interpreti principali sono Massimo Foschi (Ippolito) e Lilla Brignone (Fedra). Lo spettacolo debutta il 10 gennaio 1969.

[6] Il *Candelaio* di Giordano Bruno aveva debuttato al Teatro La Fenice di Venezia nel settembre 1968, nell'ambito del Festival di Prosa della Biennale. Tra gli interpreti figuravano Antonio Casagrande (Antiprologo/Scamurè), Sergio Fantoni (Bonifacio), Mariano Rigillo (Sanguino), Mario Scaccia (Manfurio), Laura Betti (Lucia), Ninetto Davoli (Corcovizzo).

[7] *I lunatici*, di Thomas Middleton e William Rowley, tradotto da Luca Ronconi, debutta il 12 agosto 1966 ad Urbino, nel Cortile di Palazzo Ducale. Lo spettacolo sarà poi rappresentato a Milano (Teatro Odeon) e a Roma (Teatro Quirino). Tra gli interpreti Marisa Fabbri, Mariangela Melato, Sergio Fantoni, Enzo Garinei.

[8] Mario Ceroli aveva già curato per Ronconi l'allestimento scenico del *Riccardo III* (Torino, Teatro Alfieri, 18 febbraio 1968) e del *Candelaio*.

[9] Si veda anche, nello stesso luogo, la seguente considerazione di Sanguineti sulla specificità della letteratura teatrale: "si può abbastanza, secondo me, immaginare la scrittura di una poesia indipendentemente da qualsiasi destinazione immediata, può rimanere nel cassetto: già mi pare più difficile per il romanzo; ma per il teatro direi che è impossibile".

[10] La scena delle nozze sarà infatti recuperata come controscena al momento della pazzia di Orlando.

[11] Il critico assiste infatti all'*Orlando* per tre serate consecutive. Si veda in proposito Augias, Moscati, Quadri, e Siciliano 22.

[12] All'*Orlando furioso*, scelto come spettacolo del mese, è dedicato un servizio speciale nel numero 280 della rivista (agosto 1969) con interventi di Corrado Augias, Italo Moscati, Franco Quadri, Enzo Siciliano.

[13] I commenti di Sanavio sono contenuti nell'articolo "Spoleto secondo tempo", pubblicato sul numero della rivista pubblicato nell'agosto del 1969.

[14] Ricordiamo in questa sede che l'intervista rilasciata a "Sipario" da Ronconi e Sanguineti fu anche ristampata nel volume *"Orlando furioso" di Ludovico Ariosto: riduzione di Eduardo Sanguineti, regia di Luca Ronconi*. Ed. Giuseppe Bartolucci. Roma: Bulzoni, 1970.

[15] Significative anche le riflessioni che la studiosa fa poco più avanti: "lo spettacolo di Sanguineti e Ronconi vale tuttora come un grande saggio sul testo ariostesco dal quale è possibile attingere illuminazioni e suggerimenti per una lettura insieme filologica e strutturale, come del resto era chiarissimo agli autori che si sono trovati a dissotterrare nel lavoro di preparazione del testo le diverse giaciture culturali – collettive e non individuali - che lo costituivano nella sua radicale alterità al moderno" (Beer 22).

Opere Citate

Augias, Corrado, Italo Moscati, Franco Quadri, e Enzo Siciliano. "Questo 'Orlando' è proprio la gran festa di teatro." *Sipario* agosto 1969: 18-23.

Barlusconi, Giovanna. "L''Orlando furioso' poema dello spazio." *Studi sull'Ariosto*. Ed. Enzo Noè Girardi. Milano: Vita e Pensiero, 1977.

Beer, Marina. *L'ozio onorato: saggi sulla cultura letteraria italiana del Rinascimento*. Roma: Bulzoni, 1996.

Boursier, Guido, Italo Moscati, e Marisa Rusconi. "Dopo la scenografia." *Sipario* aprile 1969: 12-20.

Capriolo, Ettore. "E adesso piazza chiama teatro." *Sipario* settembre 1969: 8-12.

De Marinis, Marco. *Il nuovo teatro: 1947-1970*. Milano: Bompiani, 1987.

De Monticelli, Roberto. "Ma chi è questo Ronconi?" *Corriere della sera* 20 settembre 1975: 3.

Del Pane, Anna Maria. "La critica teatrale e l''Orlando furioso' di Luca Ronconi." *Quaderni di teatro* 2.5 (agosto 1979): 76-86.

Puppa, Paolo. *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*. Roma-Bari: Laterza, 1993ed. (1ª ed. 1990)

Quadri, Franco. *Il rito perduto*. Torino: Einaudi, 1973.

Sanavio, Pietro. "Spoleto secondo tempo." *Il Dramma* agosto 1969: 62-67.

Sanguineti, Eduardo. "La macchina narrativa dell'Ariosto." Presentazione. *Orlando furioso*. Di Ludovico Ariosto. Ed. Marcello Turchi. Milano: Garzanti, 1992 ed. (1ª ed. 1974)

----------. *Opere e introduzione critica.* Ed. Fausto Curi. Verona: Anterem, 1993.

"Un teatro dell'ironia, a colloquio con Luca Ronconi e Eduardo Sanguineti." *Sipario* giugno-luglio 1969: 70-73.